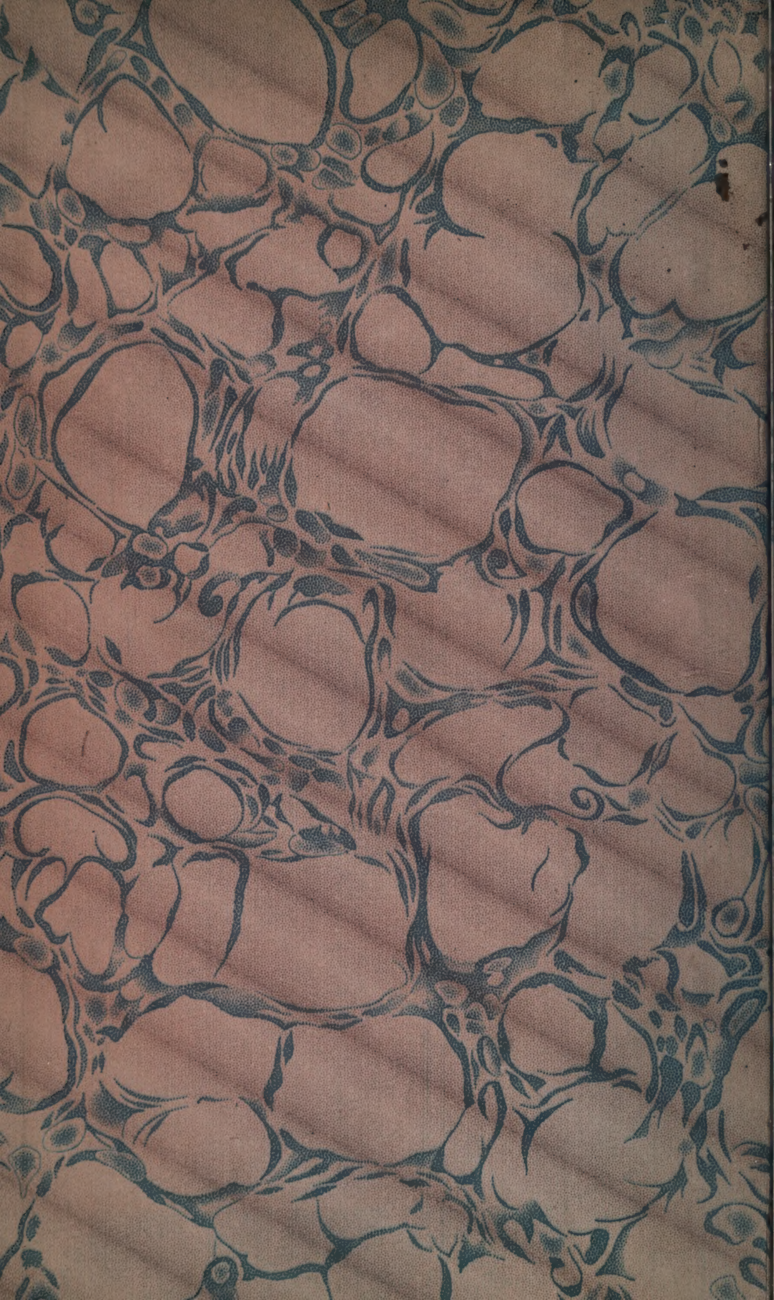






Il a été tiré de cet ouvrage 20 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés 1 à 20.

LA VIE AU THÉATRE

DU MÊME AUTEUR

ROMANS

Le Carnet d'un Stagiaire.

La Robe de laine.

La Croisée des chemins.

Les Roquevillard.

L'Écran brisé.

Les Yeux qui s'ouvrent.

(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

La Petite Mademoiselle.

Le Lac noir.

L'Amour en fuite — Une Honnête Femme — Le Paon blanc.

La Peur de vivre.

La Voie sans retour.

Le Pays natal.

(Librairie A. Fontemoing.)

ESSAIS DE CRITIQUE

La Vie au théâtre. (1907-1909).

Paysages romanesques.

Portraits de femmes et d'enfants.

(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

Pèlerinages littéraires.

Vies intimes.

(Librairie A. Fontemoing.)

Ames modernes.

(Perrin, éditeur.)

PARIS. TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE. — 16087.

HENRY BORDEAUX

LA VIE AU THÉATRE

DEUXIÈME SÉRIE

1909-1911



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1911

A M. AUGUSTE RONDEL

AMATEUR DE THÉATRE

Mon cher Ami,

Je ne sais personne au monde, même parmi les critiques dramatiques les mieux informés, et Dieu sait s'ils le sont! qui possède votre érudition en matière de spectacles, ni votre bibliothèque. Cette bibliothèque, comparable à un musée dont vous êtes le minutieux conservateur, vous pensiez la confiner dans une pièce aux imposantes dimensions que je connais bien, et la voici qui s'étale au salon, envahit les chambres, déborde dans les corridors. Elle s'avance comme une armée, l'armée vivante des livres. Vous croyiez la commander, et vous êtes devenu son prisonnier. Oui, en matière de spectacles, vous avez tout lu, tout vu, tout entendu. Vous êtes un répertoire articulé. Et ne possédez-vous point, par surcroît, le don d'ubiquité? Vous habitez Marseille où l'on

vous croit tout occupé du tracas des affaires, et l'on vous rencontre à Paris à toutes les répétitions générales : il est vrai que c'est au sortir de vos conseils d'administration. Vous êtes plus ambulant que le théâtre de M. Gémier, et vous confondez les acteurs quand ils brouillent leurs rôles ou quand ils reculent — prenez garde aux femmes ! — la date de leurs débuts. Vous seriez inquiétant si vous ne respiriez la bienveillance et la bonne humeur. Car, après tant de représentations, votre ardeur n'a pas diminué, votre enthousiasme ne s'est pas refroidi. Vous continuez, chose admirable, de ne vous plaire qu'au théâtre. Il est vrai que vous êtes entraîné.

Que ne pouvez-vous me passer un peu de votre optimisme! Cela faciliterait singulièrement ma tâche. Voyez : octobre est venu, je devrais être à mon poste à Paris et je ne puis me décider à quitter la campagne. J'aime à voir les feuilles qui tombent et le vin qui jaillit des cuves après la fermentation. N'ai-je point toutes les raisons du monde pour ne pas m'en aller encore? Chaque année, c'est la même cérémonie qui recommence.

— Voilà, m'objecterez-vous, de quoi faire un singulier critique dramatique.

J'aime pourtant le théâtre, moi aussi, à ma manière qui n'est pas la vôtre. Vous l'aimez en collectionneur, et j'y cherche un reflet de la vie de mon temps, et puis un reflet de la vie de tous les temps. C'est vous dire que je suis souvent déçu. Notre théâtre fut longtemps l'expression la plus exacte de

notre littérature. Notre race, particulièrement sociable, en goûtait avidement le mouvement, le charme et la forte psychologie. Elle y trouvait de belles analyses sociales ou privées, une étude des caractères façonnés par l'ouvrage des siècles, notre claire et ardente sensibilité. Mais trop de conventions, de nécessités ou d'intrigues sont intervenues. Le théâtre, aujourd'hui, a cessé de nous représenter au naturel. Un nouveau romanesque le dépare, sauf exceptions. C'est un romanesque sensuel, mondain ou même apache. Nos héros de la scène semblent nés tout seuls, sans le secours de personne, et s'ils se marient, ils n'ont jamais d'enfants. De sorte que la vie leur apparaît sans devoirs. Il s'agit seulement d'en profiter. La vie, nous le savons, est un peu plus compliquée, et les seuls conflits intéressants sont ceux qui mettent aux prises des hommes et des femmes pourvus d'une conscience morale. Le reste, ce ne sont qu'ébats de brutes. Alors, il n'est pas inutile de montrer, à l'occasion des pièces nouvelles, ce qui diminue l'art dramatique et ce qui l'exalte.

H. B.

Chalet du Maupas, ce 12 octobre 1911.

PREMIÈRE PARTIE

1909-1910

NOVEMBRE 1909

Les feuilles de novembre. — Tristan Bernard : *Auteurs, acteurs, spectateurs.* — Vaudeville : *Suzette*, pièce en trois actes de M. Brieux. — Comédie-Française : *La Robe rouge*, pièce en quatre actes de M. Brieux. — Théâtre-Antoine : *Papillon, dit Lyonnais le Juste*, pièce en trois actes de M. Louis Bénière.

I

Les feuilles de novembre ne tiennent plus aux branches que par l'indulgence de l'air. Au premier vent, elles tomberont. Il faut se hâter de parler d'elles avant qu'elles soient tombées.

Savez-vous qui a le mieux parlé des feuilles de novembre? Ne cherchez pas parmi les poètes romantiques que la nature posséda. C'est Mme de Sévigné tout simplement. A l'abbaye de Livry, surtout aux Rochers, en Bretagne, où elle resta plusieurs fois jusqu'aux extrêmes limites de l'arrière-saison, et même des hivers entiers, sans jamais souffrir de l'éloignement de la Cour, tant cette mondaine rencontrait de ressources en elle-même, elle se plaisait à suivre les nuances changeantes des bois. A la fin d'octobre, ce sont les premières chutes : « Les feuilles qui tombent sont feuille-morte, mais celles qui tiennent encore sont vertes ; vous n'avez jamais observé cette beauté? »

Remarque très juste : on est surpris de voir à terre des feuilles sèches quand les arbres gardent encore leur verdure. Mais, bientôt, voici que cette verdure commence à se mêler d'aurore, d'or et de rouille : « Cela fait une étoffe admirable. » Un peu plus tard, un 3 novembre, Mme de Sévigné fait exprès le voyage de Livry pour constater les progrès de l'automne : « Je suis venue ici, écrit-elle, achever les beaux jours, et dire adieu aux feuilles ; elles sont encore toutes aux arbres ; elles n'ont fait que changer de couleur : au lieu d'être vertes, elles sont aurore, et de tant de sortes d'aurore que cela compose un brocart d'or riche et magnifique, que nous voulons trouver plus beau que du vert, quand ce ne serait que pour changer. » Car elle plaint sa fille en Provence d'habiter un pays où les arbres sont toujours pareils. Cette persévérance lui paraît ennuyeuse ; même à un printemps éternel elle préfère la diversité des saisons : « Il vaut mieux reverdir que d'être toujours vert. »

C'est un lieu commun qui ne se peut plus soutenir, de prétendre qu'au dix-septième siècle on ne comprenait pas la nature. Mme de Sévigné goûte la campagne de toutes les façons, pour ses travaux qu'elle connaît par le menu, pour son calme pacificateur, enfin pour sa beauté. Sans cesse elle revient, dans les lettres datées des Rochers qui, de toute la correspondance, nous peignent peut-être le mieux sa sensibilité si ardente et si juste, sur le plaisir qu'elle éprouve à regarder ses bois, à retrouver leur amitié. L'élancement de ses arbres, la profondeur et la grâce de ses allées, elle ne s'en peut rassasier. Elle se promène dans son mail jusqu'à des huit heures du soir, sans crainte du serein

qui tombe. « Cela fait, dit-elle, un silence, une tranquillité et une solitude que je ne crois pas qu'il soit aisé de rencontrer ailleurs. » Dans cette solitude, elle peut mieux cultiver son sentiment maternel, ce sentiment à quoi elle a donné une si étonnante variété d'expressions, pour quoi elle trouve toujours de nouvelles formules, toujours plus exquises, et toutes lancées comme des flèches dans la même direction. La nature est pour elle un moyen de se mieux poursuivre soi-même, une occasion de se mieux posséder, tandis qu'elle est devenue, plus tard, l'objet même de nos poursuites, le but de nos rêves et de nos désirs. Voilà pourquoi ses lettres des Rochers nous permettent de voir plus loin en elle, de la mieux connaître. Elle n'insiste jamais sur ses sensations naturelles. Elle ne cherche pas à décrire : un trait ou deux suffisent. Mais n'est-ce pas la vérité? Quand la douceur des choses nous perce le cœur, songeons-nous à la détailler?

Elles sont encore toutes aux arbres. Je vous convie à les venir voir. On s'échappe au printemps pour assister au renouveau. L'été est le temps des villégiatures. Octobre retient encore les chasseurs. Mais novembre aux jours si courts, il n'y a que les maniaques de campagne — dont je suis — qui le connaissent bien. Or, novembre, quand il n'a pas trop venté encore, est la saison des feuilles.

Chaque matin on se demande si l'on va les retrouver. Il suffit d'une nuit mauvaise, où la bise aura soufflé. Mais non, les voici qui ont résisté. Celles des tilleuls sont jaune pâle. Celles des chênes commencent par prendre une teinte de cuivre rouge avant d'adopter ce ton de rouille qu'elles garderont tout l'hiver, car elles ne tomberont

pas : recroquevillées, racornies, frisées, elles resteront agrippées aux branches, jusqu'à ce que la poussée nouvelle les vienne jeter bas, semblables à ces sentiments vivaces qui demeurent dans les cœurs, même quand ils ne servent plus à rien, et que seules de nouvelles amours auront le pouvoir de chasser. Les marronniers se colorent de brun et de roux. Les feuilles de platanes, largement ouvertes, se nuancent d'or vert et d'or mat : elles offrent au vent une large prise ; de temps à autre, l'une ou l'autre cueillie, sans qu'on en ait surpris la cause, se balance mollement en l'air, ne se décide pas à descendre jusqu'au sol. Sur le mur, la vigne vierge, bien abritée, fait une tache sanglante. Et les haies tenaces maintiennent un peu de vert dans cette symphonie de couleurs ardentes.

Assister à cette fête des bois que dirige l'automne, distinguer l'essence des arbres à l'or, au cuivre, à la rouille des feuilles, sentir sur le visage, dans ses promenades, l'air vif qui annonce les premiers froids tandis que la campagne se perd au loin dans une buée bleue, entendre monter vers soi le son des cloches qui désignent les villages voisins, causer avec les paysans qui, les grands labours finis, commencent à baguenauder un peu, trouver en rentrant un bon feu au logis et la chanson du thé qui bout, s'installer dans un fauteuil avec un volume de la correspondance de Mme de Sévigné, lire dans ce silence de la campagne et du soir qui est, à lui seul, un délice, n'est-ce pas — sauf le thé — éprouver ce qu'elle-même, avec d'autres lectures, Nicole ou le Tasse, a ressenti jadis? Ainsi la vie recommence. Heu-

reux les écrivains qui ont le pouvoir de prendre un jour la place qu'eux-mêmes accordaient à d'autres par privilège !...

II

Le spectacle que goûtait Mme de Sévigné dans les allées et dans les bois des Rochers, en Bretagne, je pensais le goûter en Savoie paisiblement : un directeur barbare m'est venu rappeler qu'il en est d'autres, à Paris, d'autres qu'il convenait d'aller voir pour les raconter. Si cette chronique dramatique a subi quelque retard, ne l'accusez pas, accusez l'automne et son enveloppante douceur, après un été désastreux.

Sur le quai de la gare où j'attendais le train qui devait m'emporter loin de la campagne, j'aperçus l'occasion de me replonger immédiatement dans l'atmosphère du théâtre. C'était un petit livre de M. Tristan Bernard, *Auteurs, acteurs, spectateurs*. Il est assez malaisé de se replonger dans l'atmosphère spéciale du théâtre quand on a respiré pendant quatre mois un air naturel. Continuerais-je, pendant le trajet qui est long, de regarder les nuances des feuilles pour regretter à l'avance d'être condamné à ne plus m'intéresser à leur diversité, ou me déciderais-je à reprendre contact avec un monde si longtemps délaissé? Je me sentais déjà coupable envers les lecteurs de *la Revue hebdomadaire*, j'achetai le petit livre. Et puis, j'ai toujours eu un faible pour les ouvrages de M. Tristan Ber-

nard : leur nihilisme a quelque chose de confortable, d'établi, d'heureux qui, au lieu d'inquiéter, repose.

Celui-ci n'est qu'un recueil de chroniques. Elles sont inégales, mais il en est de bien divertissantes. Celle, par exemple, qui prend la défense des critiques et dont je ne puis me tenir de transcrire ici une page :

Vraiment on n'est pas juste pour les critiques.

Ils exercent un métier effrayant. Il faut que, dans notre société polie, ils disent des choses désagréables à leur prochain le plus susceptible, à un moment de sa vie où ce prochain est le plus excité, le plus aveuglé. C'est bien simple : un auteur ne supporte plus les réserves. Il lui semble impossible qu'elles viennent d'un esprit impartial et judicieux. Alors, il prête au critique le plus intègre les plus mesquins partis pris.

Obligé d'être doux avec les auteurs qu'il connaît, à qui il serre la main, le critique ne peut réserver sa sévérité aux auteurs qu'il ne connaît pas. Cette sévérité — inusitée — n'en paraîtrait que plus dure. Alors, la critique est réduite à des euphémismes dont il faut avoir la clef.

Elle ne prononcera plus le mot : insuccès, ni l'autre mot, discrédité, de succès d'estime. Elle préférera les expressions de : « gentil succès », « succès assez vif ».

Un succès qui n'est pas franc s'appellera « un franc succès ».

Une pièce qui ne passe pas la rampe est une œuvre distinguée (rien ne déplaît autant aux auteurs que cette épithète accablante).

Les fours « d'art » sont de « belles et courageuses tentatives ».

Quelquefois, — car le directeur du journal tient à ce que le lecteur soit bien informé, — quelquefois le

critique est obligé de constater que la pièce a été « cueillie ».

« Le drame de M. X... n'a pas été sans rencontrer, par moments, une petite résistance... »

Petite résistance veut dire : rires grossiers, continuels, et cris d'animaux.

Parfois les expressions : grand succès, gros succès, correspondent à un succès véritable.

« Succès éclatant », c'est presque toujours un succès.

Quant au mot « triomphe », il est impossible de savoir ce qu'il veut exprimer.

Tout ce qui touche au théâtre suppose une transposition. Le critique qui n'en tient pas compte paraît détonner. De même l'auteur qui apporte un texte, sans doute écrit librement, dans un grand désir de traduire de la réalité humaine, comme il devra rabattre de son orgueil pendant les répétitions ! « Personne, dans un théâtre, n'a moins d'importance que l'auteur de la pièce... Il semble toujours qu'on l'ait fait venir là, parce qu'il fallait un auteur, comme il faut un pompier de service, ou un sergent de ville à la location. » Et que d'énergie exige la défense de son œuvre ! « ... Ni le directeur, ni les acteurs ne comprennent la ridicule manie des auteurs de tenir à leur texte. » Bientôt il prendra lui-même un état d'âme particulier : tel celui qui, pendant un entr'acte, murmurait en considérant les taches rouges des fauteuils vides et les trous béants des baignoires et des loges inoccupées : « C'est effrayant le nombre de gens qui ne sont pas venus ici ce soir ! »

Car le théâtre devient aisément le centre de l'univers, tout l'univers. Ce qui se passe au dehors n'offre aucun intérêt. Là se condense la vie. Les

décors remplacent avantageusement la nature. Et le spectateur n'est pas moins déformé. Il y a celui *qui va trop souvent au théâtre*, celui des répétitions générales, avec ses modes, ses nerfs, ses engouements. Il y a celui qui n'y va pas assez, et qui apporte un cœur ingénu, propre à accepter toutes les conventions. C'est pour celui-là, sans doute, que M. Tristan Bernard formule une ingénieuse théorie de l'applaudissement. C'est très difficile de savoir exactement quand on peut applaudir. Tout le monde n'a pas l'audace nécessaire pour s'abandonner à son impression. Si l'on se trompait ! Voici quelques indications :

Dans des drames lyriques, on peut applaudir de confiance toutes les fois que, rompant le rythme de l'alexandrin, un des acteurs (de préférence un travesti) récite une petite ballade, une villanelle, des triolets ou un rondeau.

On applaudira encore en toute sincérité dans les cas suivants :

Quand, au dernier couplet d'une romance, un chanteur dit les deux derniers vers avec une toute petite voix presque imperceptible ;

Quand un acteur lyrique ouvre les bras de tout leur long, en agitant frénétiquement la tête, ce qui indique la fin de la tirade ;

Quand deux personnes, fâchées depuis longtemps, se réconcilient et tombent dans les bras l'une de l'autre.

Ainsi, ce recueil de chroniques, avec ses exagérations, ses paradoxes, son ironie, son amusante fantaisie, éclaire certains aspects du monde du théâtre dont il est la plaisante satire.

III

M. Brieux a précisé lui-même les intentions qu'il poursuivait dans sa nouvelle pièce représentée au Vaudeville : « ... C'est, a-t-il écrit, pour attirer un peu de pitié sur ces pauvres enfants tiraillés entre leur père et leur mère, entre les familles de leur père et de leur mère, c'est pour que les ennemis qui furent des époux réfléchissent au mal qu'ils font à ces pauvres petits écartelés, que j'ai écrit *Suzette*. La pièce n'est pas une pièce contre le divorce, elle est contre le divorce trop facile, elle est, sauf exceptions rares, contre le divorce, lorsqu'il y a des enfants qui en souffriront. Ne mêlons pas ces pauvres êtres à nos lamentables histoires d'alcôve, et pensons que, pour la satisfaction de nos égoïsmes, de nos vanités et de nos passions, nous n'avons pas le droit d'imposer à nos petits des souffrances dont leur vie tout entière sera empoisonnée. »

M. Brieux avait traité ce même sujet dans le *Berceau*, représenté il y a une dizaine d'années à la Comédie-Française. Déjà, l'un des personnages du *Berceau*, à qui l'on demandait s'il n'était pas partisan du divorce, répondait : « Si, certes, si. Mais je fais mes réserves. Je voudrais qu'on le rendît plus difficile, et presque impossible lorsqu'il y a des enfants... A la rigueur on peut rompre un mariage : on ne devrait pas pouvoir désunir une famille, laisser aller le père ici, la mère là, et aban-

donner l'enfant au milieu de ces ruines... » On voit que M. Brieux n'a pas cessé de penser aux petits *écartelés*. Mais *Suzette* est une œuvre très supérieure au *Berceau*.

Notre temps n'aime pas beaucoup à être dirigé. Il préfère flotter un peu, s'en aller dans l'incertitude. Mais dès qu'il aperçoit dans un drame ou dans un roman une idée, une façon de comprendre la vie, il se précipite sur ce qu'il appelle une thèse et s'acharne sur cette thèse sans s'occuper davantage de l'ouvrage, sans se demander si les personnages sont en chair et en os, si le développement en est humain, ce qui, dans une œuvre d'art, est l'essentiel. Ainsi, à propos de *Suzette*, on a discuté à perte de vue sur le divorce, et sur la situation faite aux enfants dans le divorce. Si nous parlions un peu de la pièce? M. Brieux paraît avoir heureusement renoncé à ce goût excessif qu'il avait manifesté pour la conférence et qui gâtait ses robustes qualités d'auteur dramatique. *Suzette* est une pièce très ample, très remplie, qui contient beaucoup d'humanité, où l'on aurait souhaité seulement un peu plus de cette impartialité de l'observateur qui ne favorise pas trop directement l'un ou l'autre des protagonistes.

Les Chambert sont d'honorables bourgeois retirés à la campagne. Lui est un ancien magistrat. Une fille, Monique, déjà mûre, et qui a renoncé au mariage, vit avec eux. Ils seraient tout à fait heureux s'ils voyaient plus souvent leur petite-fille Suzette. C'est l'unique enfant de leur fils Henri qui est à Paris, dans les affaires. Henri est une nature un peu molle, veule, sans résistance. Il s'est laissé attirer dans le milieu bohème du père

Guadagne, ancien capitaine au long cours installé à Montmartre, et il a épousé Régine, fille de celui-ci. Les Chambert, surtout les femmes, détestent Régine et sa famille, qui sont d'un milieu trop différent du leur. Plus calme, l'ancien magistrat tâche à les défendre, d'ailleurs mollement. Et l'on voudrait bien revoir Suzette sans revoir sa mère, garder Suzette sans sa mère. Justement l'occasion va se présenter. Henri arrive avec sa fille. Pourquoi Régine ne les accompagne-t-elle pas? Il se passe quelque chose de grave ; la figure du jeune homme l'indique assez. Et à ses parents qui le pressent de questions, il raconte enfin qu'il a surpris sa femme, chez lui, dans les bras d'un ami. Aussitôt il a pris l'enfant, et il est parti. Il est décidé à divorcer. Décidé? pas tout à fait. Il est tantôt furieux, tantôt désolé, mais il aime encore la coupable. On pressent qu'il pourrait pardonner. Mais ses parents veillent sur lui. L'occasion d'avoir Suzette toute à eux, sans Régine, la voilà ! Comment la laisseraient-ils échapper? Et ce sont eux qui, dans la faute de Régine, montrent l'irréparable

Régine arrive à son tour. Elle veut s'expliquer avec son mari, et elle est reçue par son beau-père. Elle n'est pas si coupable que le pourrait croire Henri sur les apparences : elle a commis, non pas la faute dont on l'accuse, mais une imprudence dont elle se repent amèrement. M. Chambert la repousse : c'est le tribunal qui décidera. Dans son désespoir, elle se laisse aller à des menaces. Et quand elle est partie, le cercle de famille, sans elle, se referme sur Suzette qu'on va pouvoir adorer sans être gêné par la mère.

L'acte suivant nous transporte chez le capitaine Guadagne dont les fenêtres donnent sur la butte Montmartre. Le vieux loup de mer vit avec ses deux filles cadettes, Solange et Myriam. Solange est élève sage-femme, et Myriam se destine au Conservatoire. On ne s'ennuie pas dans le milieu Guadagne. Il y a là une série de scènes épisodiques, évidemment sans rapports étroits avec la pièce, qui sont fort divertissantes. Le capitaine donne à Myriam des leçons de déclamation d'où le naturel est banni avec la dernière énergie : quelle idée saugrenue ont ces professeurs, maintenant, d'enseigner à exprimer avec simplicité les sentiments extrêmes de ces empereurs de tragédies toujours fourrés dans quelque catastrophe ! Quant à Solange, la future sage-femme, elle a une façon à elle de se débarrasser des petits jeunes gens qui la suivent dans la rue et qui se permettent de l'accoster : elle en amène un chez son père, et lui donne là une leçon que le capitaine complète en jetant le polisson dans l'escalier. Régine s'est réfugiée chez les siens. A son tour, elle s'est emparée de Suzette qu'elle a cueillie à la pension. Les Chambert viennent successivement à l'assaut. C'est d'abord Henri devant qui Régine tente de se justifier, de s'excuser. Elle dit la vérité, on sent qu'elle dit la vérité. Ce baiser même, que son mari a surpris, lui donne des nausées. Mais n'est-ce pas Henri lui-même qui, peu à peu, l'a pervertie, en la mêlant à ce monde où « le mari a peur du ridicule en manquant de complaisance et la femme a la même peur en demeurant honnête »? Il n'a pas su garder sa femme, et lui-même, lui est-il demeuré fidèle? Elle lui cite les

liaisons qu'elle n'a pas ignorées. Toutes ces vilenies, il faudra donc les étaler au grand jour, puisqu'on va se disputer l'enfant en justice. Après le mari, voici les beaux-parents. Régine essaie de les fléchir. Ils sont impitoyables. Et le commissaire requis arrache à la mère Suzette dont la loi a confié la garde au mari.

Comme on le voit, la pièce évolue en faveur de Régine. Mais que sera-ce au troisième acte quand nous entendrons la grand'mère dicter à Suzette les lettres perfides qui brisent le cœur de Régine, tandis que celle-ci se refusera, dans le procès, à faire usage des armes qu'elle possède contre son mari qui, fournisseur de l'État, a apposé lui-même le poinçon de l'État sur ses marchandises? Suzette est chez les Chambert. Régine n'a le droit de visiter sa fille que rarement et dans la chambre d'hôtel où elle doit descendre à chacun de ses voyages. Elle peut voir d'une visite à l'autre les progrès du détachement que peu à peu on inspire à l'enfant. Un jour, pourtant, elle la reconquiert. La mère et la fille se sont retrouvées, mais ces émotions les laissent toutes deux épuisées et ne pourraient se renouveler impunément. Alors la pauvre femme se décide au dernier sacrifice. Elle s'en vient chez les Chambert, les informer qu'elle renonce à la lutte, que la santé de sa fille lui est plus chère que son honneur même, et qu'elle les supplie d'en avoir soin, et seulement de ne pas dire à Suzette du mal de sa mère. Henri, le premier, est vaincu. Et Mme Chambert, elle-même, est prise de remords. C'est la réconciliation. C'est la paix. « Vois-tu, dit à sa femme M. Chambert qui aurait pu y penser plus tôt, le père, la mère

et leur petit enfant, c'est une trinité sacrée. Il faut tout accepter plutôt que de la désunir. »

Cette pièce est très touffue, et les personnages épisodiques sont eux-mêmes très vivants. A côté du sujet principal, elle en esquisse toute une série d'autres qui ne sont pas approfondis. Ainsi l'antagonisme irréductible des deux milieux, l'un bourgeois, l'autre bohème, et c'est le sujet d'*Oiseaux de passage*. Ainsi la corruption de la femme par le mari qui n'aperçoit sa responsabilité que lorsque son élève l'a dépassé, et le cas n'est point rare dans notre société contemporaine. Ainsi encore la dureté, la cruauté des honnêtes gens, mais ce sujet-là est traité jusqu'à l'exagération. Les Chambert nous deviennent odieux. Rien n'est plus pénible que la scène où Mme Chambert dicte à Suzette la lettre que l'enfant doit envoyer à sa mère. M. Brieux accable par trop les Chambert. Régine, vraiment, n'est pas assez coupable pour leur fournir un prétexte à tant de haine et de férocité. Ou bien alors, ce n'est qu'une tribu d'hypocrites dégoûtants. Pour qu'ils nous intéressent, il faut que nous sentions en eux d'honnêtes gens déformés par leur passion pour Suzette et par leur défiance de Régine. Il faut qu'ils puissent croire Régine coupable. Or, Régine est innocente et magnanime. L'affaire des faux poinçons n'était-elle pas inutile? Henri Chambert est par trop lâche : c'était un coureur, le voici escroc, et il ose prendre de grands airs en face de sa femme. Oui, c'est un sujet vrai, pathétique, — la cruauté que peuvent de bonne foi montrer dans certaines circonstances les honnêtes gens. Mais encore faut-il que nous comprenions leur aveuglement.

La forte construction dramatique de *Suzette*, le relief de ses personnages ne se peuvent louer sans réserves : je crois que le style — point faible de M. Brieux — est la cause de ce manque de nuances. Quant au sort douloureux des enfants dans le divorce, on devine aisément ce que j'en puis penser. M. Léon Daudet l'avait traité dans un roman remarquable, paru il y a quelques années, *le Partage de l'enfant.*

***

En même temps que le Vaudeville représentait *Suzette*, la Comédie-Française reprenait *la Robe rouge* qui est, avec *les Trois filles de M. Dupont*, la meilleure pièce de M. Brieux. *La Robe rouge* est la juxtaposition d'un drame judiciaire et d'une satire de la magistrature. Pendant les trois premiers actes, le drame est au second plan et la satire au premier. Brusquement, au quatrième, le drame envahit tout. Je préfère la satire. Elle est assez spirituelle quoique chargée, et les mots y abondent sans paraître cherchés. Ils arrivent à leur place, logiquement. Le tribunal de Mauléon est, comme tous les tribunaux de France, travaillé par la fièvre de l'avancement. Car, dit un vieux juge qui, à la veille de la retraite et n'ayant plus rien à espérer, a repris « le droit de juger selon sa conscience », si « parmi nos quatorze mille magistrats on n'en trouverait peut-être pas un qui acceptât de l'argent pour modifier son jugement..., un grand nombre d'entre eux sont prêts à des complaisances et à des capitulations s'il s'agit d'être agréable soit à l'électeur influent,

soit au député, soit au ministre qui distribue des places et des faveurs : le suffrage universel est le dieu et le tyran des magistrats... »

Cette confusion des pouvoirs, cet envahissement de la politique sont, en effet, des fléaux que les journaux dénoncent chaque jour. La magistrature n'est pas seule à en souffrir. A Mauléon il ne s'agit plus de juger, mais d'avancer. Le procureur de la République, Valgret, voudrait bien revêtir la robe rouge de conseiller. Sa femme l'a achetée d'avance, — une occasion peut-être, — et de temps en temps, en famille, il l'essaie. Voici qu'un assassinat commis dans le pays vient favoriser son espoir. « Tu ne peux t'imaginer, raconte Mme Valgret à sa fille, combien ton père était ému lorsqu'on l'a réveillé pour lui dire qu'un vieillard de quatre-vingt-sept ans venait d'être assassiné dans son ressort ! Il s'est habillé en moins de cinq minutes et il m'a dit, en se contenant mais en me serrant fortement la main : « Cette fois, je crois que nous la tenons, ma nomination ! » Et voilà que tout s'écroule par la faute de cette « canaille qui ne veut pas se laisser arrêter » ! Car les canailles ne sauraient assassiner que dans le but de faire avancer les magistrats, et notez que Valgret, au tribunal de Mauléon, c'est le bon juge, c'est l'honnête homme. Au dernier moment, dans l'affaire d'Etchepare, pris de doute sur la culpabilité de l'accusé, il en fera part aux jurés et provoquera l'acquittement. Mouzon, le juge d'instruction, est un autre gaillard. Il chambre les prévenus avec une rigueur de tortionnaire et les contraint à avouer même ce qu'ils n'ont pas fait. Pour les scènes d'instruction, *la Robe rouge* date

un peu. Aujourd'hui l'inculpé ne comparaît qu'accompagné de son avocat. M. Brieux a supposé l'avocat malade ou absent. Cependant une affaire d'assassinat est, dans un petit tribunal, une affaire importante. M. Brieux suppose tous les magistrats du ressort agités par cette affaire dont ils pensent tirer de l'avancement : suppose-t-il, par surcroît, que les avocats s'en désintéressent et n'y voient pas une occasion de réputation? Ce sont bien des suppositions à la fois. Mais une satire, c'est toujours de la vérité exagérée, ou c'est encore un groupement arbitraire de faits dont chacun, isolément, est véridique. Le théâtre, surtout, exige de tels raccourcis. Dans la collection de M. Brieux, il manque tout de même un juge honorable. Valgret l'est bien tardivement. Et le substitut qui prend la défense des accusés est un peu subversif.

Quant au drame, il est très poignant. Son seul tort est de se dérouler d'une façon inattendue qui fait de Mouzon, de ce coquin de Mouzon, une victime du devoir. On connaît le sujet : Etchepare est un paysan basque qu'on accuse d'assassinat ; au cours de l'instruction, le juge a été amené à prendre des renseignements sur sa femme, Yanetta, et ces renseignements lui ont appris que celle-ci, servante à Paris à seize ans, avait été séduite par le fils de son maître et avait été condamnée pour recel à un mois de prison ; à l'audience Etchepare a connu ce passé qu'il ignorait, et après son acquittement il chasse sa femme. Celle-ci, désespérée, se venge en tuant le juge d'instruction. Or le juge d'instruction n'a fait que son devoir. Si le ménage Etchepare est bâti sur un

mensonge, comme dirait le Hialmar du *Canard sauvage,* qu'y peut-il? Il est très vrai que le passé d'un accusé est utile à connaître. Enfin, ce n'est pas lui qui révèle à Etchepare ce passé de sa femme, c'est le président des assises. Dans cette occasion, il est inattaquable. Sans doute il est puni pour d'autres méfaits : ainsi Joseph de Maistre ne s'attendrissait guère sur les erreurs judiciaires, car il assurait que si l'on n'était pas puni pour ce qu'on avait fait, on le méritait sans aucun doute pour d'autres crimes inconnus. Il disait cela autrement, et sous un tour paradoxal très saisissant et d'une façon qui atteignait le fond humain. Et puis, les victimes d'erreurs judiciaires sont rarement d'honnêtes gens, sans quoi on ne les aurait pas accusées.

IV

Le Théâtre-Antoine a rencontré le succès avec une pièce fort originale, qui a le tort d'être traitée un peu à la façon d'un vaudeville. C'est *Papillon, dit Lyonnais le Juste.* M. Louis Bénière, son auteur, a déjà fait jouer *les Experts* et *les Goujons,* où l'on devinait, sous une certaine gaucherie, une observation directe, non cette observation de seconde main que l'on peut relever trop souvent dans nos romans comme au théâtre. Car notre époque a créé une classe nouvelle d'individus, celle des gens de lettres. Entendons-nous. On trouve en tout temps, et l'on admire, des

artistes qui ont voué à l'art leur vie entière, et ce n'est pas trop d'une vie pour réaliser sur la toile, le marbre ou le papier son rêve intérieur de beauté ou le résultat de son expérience. Mais ces artistes ne se détachaient point des autres hommes. Ils ne concevaient pas l'existence différemment. Ils se confondaient avec les artisans, les ouvriers, avec tous ceux qui, gagnant leur pain à la sueur de leur front, représentent la vaste et émouvante humanité. Ils n'avaient qu'à regarder le spectacle dont ils faisaient partie. Nos hommes de lettres, au contraire, se sont constitués en classe à part. Rien ne les rattache plus directement à la vie sociale. Ils transposent trop souvent les sentiments qu'ils éprouvent ou qu'ils observent. Ou plutôt ils n'éprouvent et n'observent que des sentiments littéraires.

Cette espèce ne vit qu'à Paris, c'est-à-dire dans un milieu surchauffé, artificiel, où les cerveaux subissent une certaine déformation. Je ne sais quel auteur du siècle dernier, amoureux de la campagne et ennemi des villes, comparait les hommes aux pommes qui pourrissent quand on les met en tas. « Le Parisien, dit un chroniqueur, ne marche pas, il court ; il ne boit pas, il s'empoisonne ; il ne respire pas, il s'asphyxie ; il n'économise pas, il gaspille ; il ne s'amuse pas, il s'énerve ; il n'admire pas, il s'engoue ; il ne réforme pas, il révolutionne ; il ne vit pas, il se tue... » L'homme de lettres croit avoir besoin de Paris. Bien rare est celui qui se souvient de ses origines et peut répéter ces amoureuses paroles de Guy de Maupassant : « J'aime mon pays parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines qui rattachent

l'homme à la terre où sont nés ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages, de l'air lui-même. »

A cet état d'esprit que j'ai souligné, nous devons tant de pièces, tant de romans parisiens, d'une humanité limitée, sans ouverture sur la vie ordinaire. Aussi éprouve-t-on quelque joie à entendre, dans une œuvre, un autre son. Je me souviens de l'agrément que je pris, il y a bien des années déjà, à la lecture de *Jacquou le Croquant*. *Papillon* donne, toutes proportions gardées, — car la pièce de M. Bénière n'a, certes, ni la saveur ni la valeur du roman d'Eugène Le Roy, — une impression de ce genre. On y respire un air nouveau, salubre. Cela tient au personnage même de Papillon. Car Papillon, dit Lyonnais le Juste, est un simple tailleur de pierres, qui a fait son tour de France, et qui est content de son métier. « C'est le plus beau du monde, assure-t-il. Il est amusant aussi. Le matin, par exemple, en été, avant la chaleur, quand vous tenez votre bloc, là, devant vous, bien en place, pas calé trop sec, vous poussez la moulure, vous allez à petits coups, la pierre sonne, plus vous avancez, plus le bruit devient clair. Positivement la pierre se met à chanter, elle vibre ; elle résonne sous le marteau, ça fait comme des petits airs de vieilles chansons. On dirait que la pierre est contente de prendre une forme nouvelle, elle se laisse faire, il semble que c'est une femme que l'on caresse... Je parle des jolies pierres, des pierres saines, sans défauts... oui... oui... c'est amusant. » J'ai cité ce couplet

sur la pierre, parce qu'il donne une idée de l'espèce de joie saine qui illumine toute la pièce. L'auteur aime les ouvriers, les connaît, sait les faire parler. Le personnage vivant, réel, c'est l'ouvrier. Les autres sont plus ou moins conventionnels.

Et j'arrive aux critiques. Le sujet tient en quelques mots. Papillon, simple ouvrier, se trouve être l'enfant naturel d'un millionnaire qui, à la veille de sa mort, par un dernier caprice, — car, il ne s'en est point occupé jusque-là, — lui lègue toute sa fortune. Or, des parents éloignés, croyant à l'absence de tout testament, se sont installés dans le château du défunt. Papillon y arrive avec sa valise. On voudrait bien le jeter à la porte. Comme c'est le contraire qui serait possible, on l'accueille avec toutes sortes de sourires et de flatteries, car on voudrait rester. C'est la situation du capitaine Bernard dans *Mademoiselle de la Seiglière*. Papillon est émerveillé de la bonne grâce de tous ces bourgeois qui, par surcroît, poussent vers lui leur fille. C'est le moyen qu'ils ont trouvé pour *reprendre* la fortune qui leur échappe. La droite nature de Papillon évite tous les pièges tendus. Il épousera sa petite maîtresse, une ouvrière comme lui, à qui il a commencé par donner un enfant. Et comme il est bon et qu'il aime à faire plaisir à tout le monde, il dotera sa cousine, pensionnera sans rancune ses vieux parents avides.

Tout cela est traité en vaudeville, avec une verve optimiste. J'imaginais, je l'avoue, un autre sujet : par exemple, le changement de Papillon avec la fortune. Naturellement, les bourgeois sont d'abominables coquins. Et voilà pourquoi la pièce perd de son importance. Elle flotte entre la fan-

taisie, le convenu et une jolie observation populaire. Papillon est un nouveau venu au théâtre comme dans son château. Il faut lui faire fête. Il rappelle un peu les paysans de George Sand, mais comme il ne cherche pas à réformer la société, il est plus plaisant. Et puis, M. Gémier a tracé de lui une silhouette inoubliable.

V

... Je suis revenu dire adieu aux feuilles, avant l'installation définitive à Paris. Mais je ne les ai plus trouvées sur les branches. Un grand vent, en une nuit, les avait toutes jetées à terre. Elles formaient un tapis d'or et de rouille qui, sous les pas, bruissait. Les arbres sont nus, l'hiver est là, on peut partir...

DÉCEMBRE 1909

Comédie-Française : *Sire*, pièce en cinq actes de M. Henri Lavedan. — Odéon : *Comme les feuilles*, pièce en quatre actes de Giacosa (traduction de Mlle Darsenne). — Théâtre Réjane : *Le Risque*, pièce en trois actes de M. Romain Coolus.

I

Sire occupera une place à part dans le théâtre de M. Lavedan. Ce théâtre est extrêmement varié : les folles et spirituelles outrances du *Nouveau jeu* et du *Vieux marcheur*, si *le Prince d'Aurec* ne les désavouait point, ne faisaient pas trop présager *le Marquis de Priola* ni *le Duel*. Et précisément, il semblait qu'après ces deux dernières pièces, *le Marquis de Priola*, ce portrait d'un moderne don Juan chez qui la débauche aboutit à l'orgueil, à la cruauté et au goût de la perversion, et *le Duel*, ce conflit poignant entre le désir de l'amour et le sentiment de la discipline religieuse qui offre au cœur la paix intime, il semblait que M. Lavedan se fût tout à fait orienté vers ces larges sujets où un dramaturge, un romancier font tenir leur interprétation de la vie contemporaine. Mais le fantaisiste veillait sur le moraliste. M. Henri Lavedan a beaucoup d'esprit à dépenser, et en même temps beaucoup de tendresse pour tout ce qui demeure

imprégné de grâce française, bibelots, modes ou sentiments. Il tempère d'une ironie toute moderne une sensibilité que les plus forts souvenirs — ceux de l'enfance — lient aux choses d'autrefois. De là un curieux mélange, qui parfois déconcerte. Et sans doute *Sire* n'a pas cette unité de ton que par tournure classique nous avons accoutumé de rechercher dans l'œuvre d'art : commencée en opérette, la pièce se termine en drame. Mais suivez de près les personnages dès le début : vous surprendrez chez Mlle de Saint-Salbi une profondeur de cœur qui ne pouvait pas s'utiliser entièrement dans la comédie. La fidélité de son culte, le rayonnement de sa foi, comment les aurions-nous connus, si nous n'avions pu mesurer leurs effets?

Dès le lever du rideau, dès la conversation qu'échangent Gertrude la cuisinière et Mme Aurélie la garde-malade, pareilles dans leur toilette et leur langage pittoresque à quelque dessin de Daumier ou de Gavarni, à quelque dessin agrémenté d'une légende, le sourire qui vient aux lèvres est celui du dégustateur en face d'un cru de bonne marque. Rien qu'aux bagatelles de la porte, on devine qu'on ne sera pas trompé. Ici tout s'accorde pour notre plaisir, le décor avec ses boiseries blanches, son mobilier Louis XVI, et, sur la cheminée, la pendule que nous entendrons tout à l'heure chevroter d'une voix un peu fêlée le vieux refrain :

Vive Henri quatre,
Vive ce roi vaillant !

et le dialogue qui pétille comme un bon feu de bois aux claires flammes, et la fantaisie aventu-

rière de Denis Roulette, et la gaie sentimentalité de Léonie Bouquet, et la toquade émouvante de cette vieille Mlle de Saint-Salbi que le passé agite.

Mlle de Saint-Salbi n'a jamais pu croire au décès du dauphin. C'est encore une invention de la Révolution. Louis XVII vit quelque part : elle n'en sait rien, mais elle en est sûre. Il reviendra pour le salut de la France, et elle l'attend. En dépit de son médecin, de son aumônier, deux vieux amis qui veillent sur elle et qui la croient très malade, elle s'est évadée de chez elle — chez elle, c'est rue de Rivoli, en face des Tuileries où demeure l'usurpateur — pour courir à l'église : car nous sommes au 21 janvier 1848, jour anniversaire de la mort du roi. On la cherche de tous les côtés, tandis que Denis Roulette raccommode le fourneau, rafistole la pendule, conte des balivernes à Léonie Bouquet, Denis Roulette, ouvrier non spécialisé parce qu'il est bon à tout faire, horloger le matin, conspirateur l'après-midi, comédien le soir sous le nom de Dorange dans un petit théâtre proche le Panthéon, Figaro inoffensif, joyeux, plaisant, facile à vivre, grand parleur, gai compagnon, amateur du beau sexe, amoureux de l'art dramatique, toujours prêt à jouer un rôle à la ville ou sur les planches, mêlé ingénument à tous les mondes, à la fois suffisant et sans malice, et par surcroît offrant dans la prestance et le profil une vague ressemblance avec l'auguste lignée des Bourbons. Enfin Mademoiselle rentre : on la sermonne, on la gronde, on la soigne, on l'énerve. Et le médecin et l'abbé, rudoyés, conviennent qu'elle devient insupportable et que la folie la guette. — Il y aurait peut-être moyen de

la guérir, avance l'homme de l'art. Et ce serait de susciter un faux Louis XVII qu'on lui montrerait une bonne fois : son rêve, ainsi caressé, la tranquilliserait ; elle connaîtrait enfin la paix et la laisserait aux autres. L'abbé répugne à ce stratagème : devant la menace des catastrophes possibles que l'autre énumère complaisamment, il cède. Fort bien, mais où trouver un dauphin de quelque vraisemblance? — Regardez-moi cet homme qui attaque la vieille pendule démantibulée et obtient d'elle, par quel sortilège, de si jolis carillons : ne voilà-t-il pas l'échantillon recherché? Il a joué la comédie : c'est parfait, il la jouera une fois de plus, et comment refuserait-il un si beau rôle?

Le docteur et l'abbé iront donc le relancer dans sa mansarde d'où il domine Paris. Avant eux, Denis Roulette aura reçu bien d'autres visites. D'abord la lectrice de Mlle de Saint-Salbi, cette Léonie Bouquet, étourdie et émerveillée de sa faconde, et qui joint à de la gentillesse et à de la curiosité un brave cœur d'honnête fille pour la conquête duquel il faut beaucoup de façons. Pendant ce rendez-vous galant, on frappe à la porte. Et pour ne pas compromettre Léonie, Roulette lui ouvre une cachette, jadis utilisée pendant la Révolution. Une cachette, que c'est amusant ! C'est comme dans les romans de M. Eugène Sue. La soubrette disparue, qui voyons-nous entrer? Cinq conspirateurs, les membres de *la Main gauche*, société révolutionnaire et secrète à quoi Roulette s'est affilié par mégarde, pour ne pas contrarier un de ces messieurs qui lui offrait un petit verre. Rien n'est plus bouffon que ce défilé en catimini.

Le rire de la salle lui fait un accompagnement de musique. Le tyran n'a qu'à bien se tenir : *la Main gauche,* dans l'ombre, marque son sort. Et quand ils sont partis, si Roulette ouvre à Léonie amusée et vaguement épouvantée à la fois, c'est pour l'enfermer à nouveau sans délai. Le docteur et l'abbé arrivent, avec leur étrange proposition. Tout à l'heure on invitait Roulette à tuer le roi ; maintenant on le prie de le remplacer. C'est bien, c'est très bien : un si bon prince fera un excellent roi.

Et le voici, avec une défroque presque neuve empruntée au décrochez-moi-ça du théâtre du Panthéon, qui est introduit chez Mlle de Saint-Salbi. C'est la grande scène, la scène à faire. Vous pensez comme M. Henri Lavedan l'a réussie. Il l'a même si bien réussie, qu'elle a déterminé la suite tragique de l'aventure. Nous avons vu une Mlle de Saint-Salbi toute tremblante à l'idée de se trouver en présence du roi, de son roi, une Mlle de Saint-Salbi sortant d'un coffret pour cette audience les dentelles qui étaient réservées au jour de ses noces, une Mlle de Saint-Salbi rassemblant en elle tous les souvenirs du passé de la France, résumant en elle cette fidélité royaliste qui faisait plier les genoux à Chateaubriand devant le sommeil de Charles X en exil : « O mon vieux roi ! votre sommeil était pénible ; le temps et l'adversité, lourds cauchemars, étaient assis sur votre poitrine. Un jeune homme s'approcherait du lit de sa jeune épouse avec moins d'amour que je ne me sentis de respect en marchant d'un pied furtif vers votre couche solitaire... » Ainsi, plus émue qu'une fiancée qui marche à l'autel, Mlle de Saint-Salbi attend

le roi. Comment rester dans l'opérette, avec une âme de vieille fille toute brûlée à la flamme de l'amour royal ! Elle pouvait être ridicule tout à l'heure. La sincérité d'un tel sentiment ne permet plus le ridicule. Mlle de Saint-Salbi n'est plus une toquée, mais une illuminée.

Vous souvenez-vous d'un conte où Alphonse Daudet met en scène un petit garçon qui, rentrant le soir dans la maison paternelle avec un retard inexcusable, se contente d'annoncer, pour donner le change, que le pape est mort, et la soirée de famille chez ces bonnes gens catholiques est tout entière occupée à commenter cet événement sensationnel. Un soir de la fin d'août 1883, combien de veillées, en France, se passèrent à commenter la mort du comte de Chambord ! Pour les enfants de ce temps-là, c'étaient des syllabes mystérieuses. Elles s'appliquaient à quelqu'un de lointain, de malheureux et de prestigieux. Il y avait alors, dans mon pays, un vieux prêtre qui prédisait l'avenir. Il avait annoncé longtemps la venue de Henri V. Ce décès le consternait. Il bouleversait toutes ses facultés de prophète. Atterré, il ne disait plus rien. Et tout à coup il se redressa et cria : Vive le Roi !

Ce vieux souvenir me revenait à la mémoire tandis que j'écoutais *Sire*. Et d'autres encore. Des hochements de tête, des conciliabules demi-secrets, des protestations significatives de vieilles gens qui croyaient à l'évasion du Temple, à Naundorff et à sa descendance. Et comme tout s'expliquait clairement à la lueur de cette survivance ! Les Révolutions de 1830 et de 1848, le décès du duc d'Orléans, le mariage stérile du comte de Cham-

bord, et jusqu'au traité qui terminait la guerre de 1870 et que Jules Favre scellait du cachet royal à lui donné par le descendant de Louis XVII dont il avait plaidé la cause, — anecdote bien connue dont on retrouve le récit dans un conte de Villiers de l'Isle-Adam. La Providence veillait sur Naundorff. Il y avait là tout un petit monde d'autrefois qui, pour ne pas perdre contact avec la royauté proscrite, s'ingéniait à lui susciter des complications, introduisait dans son culte toutes sortes de déformations avec quoi l'on s'excitait, on se créait des occasions de discuter et de croire. Une foi suscite toujours des hérésies...

Cependant Roulette a répondu avec bonhomie à la dévotion de Mlle de Saint-Salbi. Tel Charles X, à Prague, recevait ses hôtes. « Rien ne brise le cœur, disent encore les *Mémoires d'Outre-Tombe*, comme la simplicité des paroles dans les hautes positions de la société et les grandes catastrophes de la vie. » Le cœur de Mlle de Saint-Salbi est aisément brisé. Elle offre à son souverain son dévouement, ses biens, la fortune de son frère dont elle vient d'hériter. Ne faut-il pas qu'il règne sur la France? Et pourquoi habiter des logis de hasard? Qu'il accepte de demeurer chez elle : il passera pour le chevalier, son frère, dont nul ne connaît le décès survenu aux colonies. Chez elle? Mais il y a Léonie Bouquet. Roulette voudrait bien se rapprocher de la jeune fille. Après tout, on est venu le chercher; tant pis s'il a trop bien joué son rôle. Et il restera.

Dans le roman auquel l'idée première de *Sire* est empruntée, Roulette s'installe définitivement chez la vieille fille : il y fait bombance, il s'y étale,

mais elle n'est jamais désabusée. La ferveur de Mlle de Saint-Salbi réclamait un autre traitement, celui du malheur. Une série d'indices qu'elle surprend la convainc de la supercherie. Elle chassera l'inconvenant escroc, non sans lui avoir montré la honte de son mensonge. Un double revirement accompagne cette exécution. On dit que l'habit ne fait pas le moine. C'est un sot proverbe. Très souvent, si l'habit ne fait pas le moine, il le maintient et il l'inspire. Il faut ignorer le caractère humain pour s'imaginer qu'on peut supprimer impunément l'uniforme, la soutane, la robe du magistrat. Ces signes extérieurs sont toute une armature de sentiments que l'on revêt avec eux. Roulette, à force de jouer un si noble rôle, d'exprimer en termes choisis et appliqués les plus beaux élans du cœur, en est arrivé à les éprouver. Déjà la petite Léonie lui a fait vergogne de son vilain abus de confiance. Il est mûr pour l'héroïsme. Et comme on entend au dehors des coups de fusil, — c'est la Révolution de 1848 qui commence, — Mlle de Saint-Salbi l'expédie à la défense de l'usurpateur. Car Mlle de Saint-Salbi, elle aussi, change à vue d'œil. Sans doute Louis-Philippe n'est qu'un affreux usurpateur, comme, d'ailleurs, Charles X et Louis XVIII qui ont occupé tour à tour la place du dauphin. Mais c'est le Roi. D'un côté de la barricade il n'y a plus maintenant que le Roi, et de l'autre la Révolution. Et la vieille royaliste ne songe plus qu'à courir au plus pressé, qui est de défendre la monarchie. Roulette meurt en la défendant, et même à cause de son profil bourbonien on l'assied sur le trône vide de Louis-Philippe, et dans cette position royale on promène par déri-

sion son cadavre dans la rue ensanglantée, sous les fenêtres de Mlle de Saint-Salbi qui le regarde passer.

On éprouve, certes, quelque surprise à constater que ces deux derniers actes sont sérieux, et bien sérieux. On a quelque peine à croire tout d'abord que les conspirateurs de la mansarde, si amusants, tirent de vrais coups de fusil, font une vraie révolution, n'étaient donc pas des conspirateurs pour rire. Mais quoi, n'y a-t-il pas de comiques détails, et parfois même de la bouffonnerie dans les drames les plus pathétiques de l'histoire? En relisant récemment les lettres de Mme de Sévigné, je tombai sur un passage où elle peignait, avec quelle saveur! la comtesse du Lude qui pleurait son mari et qui, dans l'excès de son déplaisir, s'enfonçait dans la tête un grand chapeau d'homme qu'elle avait. Les personnages de *Sire*, au moment tragique de la pièce, s'enfoncent ainsi leurs grands chapeaux dans la tête. Et n'y a-t-il pas, dans les mémoires de Mme de Boigne, précisément sur cette révolution de 1848, des détails fort pittoresques qu'elle ne pouvait s'empêcher de noter, même quand elle avait peur?

Sans Mlle de Saint-Salbi on aurait quelque regret de voir tourner au noir une opérette si délicieuse. Mais elle a, dans sa folie, tant de grandeur, tant de dignité, qu'elle est bien capable de susciter l'héroïsme de Roulette dans les bagarres de la fin. — Vous n'avez pas vu le roi, lui dit-il avant de se précipiter dans la mort ; eh bien, moi, je l'ai vu... dans vos yeux. — Ce miracle a fait un croyant.

Mais son revirement, à elle, comment l'expliquer? Une légitimiste ne préférera-t-elle pas la

Révolution à l'usurpation? Mais chez une légitimiste, n'y a-t-il pas, avant toutes choses, le sentiment royal, la foi royale? Lisez, si vous ne les avez lues, les captivantes notes rédigées par le comte de Mun « pour l'histoire d'un temps que la transformation des idées a rendu plus distant encore que le nombre des années, et dont les personnages, comme les préoccupations, sont presque entièrement ignorés des générations nouvelles ». Lisez le récit de la visite du comte de Paris à la chambre mortuaire où, sur le lit de repos, dort de l'éternel sommeil celui qui fut Henri V. « L'histoire d'un siècle paraissait dans cette chambre funèbre. Sur le lit, les yeux éteints pour toujours, le prince qui avait été le duc de Bordeaux, le petit-neveu de Louis XV, l'enfant détrôné avant d'avoir régné et jeté, avec deux générations de rois, sur le chemin de l'exil, le fils de la duchesse de Berry, celui pour lequel elle avait tenté une héroïque folie : il était là, prêt à aller rejoindre dans le caveau de Goritz cette race royale, dont la révolution de 1830 avait condamné les ossements à la terre étrangère. Et en face de lui, tombant sur ses deux genoux, cachant dans ses mains ses yeux pleins de larmes, voici l'arrière-petit-fils de Philippe-Égalité, le petit-fils du roi de 1830, de celui qui avait tenu fermée la citadelle de Blaye, jusqu'à ce qu'il en fît sortir, au lieu d'une héroïne admirée, une princesse déchue. Pour témoin de cette scène, un « Charette debout comme la statue de la Vendée en armes, et, dominant cette situation poignante, ces rapprochements gigantesques, le souvenir encore chaud de la grande scène du 7 juillet, où le roi près d'ex-

pirer, dans l'élan de son âme chrétienne et française, avait pressé sur son cœur le descendant de ceux par qui il mourait loin du trône, léguant ainsi à la France un rayon d'espérance, jusque dans le deuil de sa mort. » Lisez encore toutes les tristesses, toutes les petitesses aussi, qui accompagnent ce grand deuil, et comment tant de rivalités, d'inimitiés, de rancunes et de haines, tombent pourtant, comme les écailles des yeux, quand se pose la question des préséances, et quand c'est l'honneur de la France qui est en jeu. Alors, chez tous ces Français divisés, agités de tant de sentiments contraires, il n'y a plus qu'une volonté, celle de voir la France au premier rang, et si le comte de Paris, qui montra tant de dignité dans ces circonstances difficiles, fût venu à Goritz prendre sa place, en avant de tous, et directement derrière le cercueil, pas un de ceux qui étaient accourus de France pour honorer son prédécesseur — et de ceux-là mêmes qui croyaient mener les funérailles de la monarchie — n'eût résisté à l'impérieux désir de l'acclamer. Pourquoi, si ce n'est parce qu'une même fidélité au principe royaliste les unissait? J'imagine que Mlle de Saint-Salbi, quand la Révolution de 1848 éclata, reçut un pareil choc.

Ce n'est pas la moindre singularité de *Sire* de susciter de tels commentaires. On respirait, en l'écoutant, un air de vieille France. L'esprit en était de chez nous, gracieux, élégant, charmant de gaminerie frondeuse et bon enfant. Et au milieu de toutes ces fantaisies, Mlle de Saint-Salbi, perdue dans son rêve, nous apparaissait quasi semblable, dans son culte obstiné, à quelque Mme de la

Chanterie de l'*Envers de l'Histoire contemporaine*, à quelque héroïne du *Chevalier des Touches* ou de l'*Ensorcelée*.

J'ajouterai que *Sire* est délicieusement interprété. M. Huguenet est, décidément, un merveilleux artiste : à aucun moment il ne cesse d'être réel, de donner une impression de vérité, et en même temps il a ce mouvement, ce brio, cet élan qui communiquent à un texte une sorte de poésie, celle-là même dont l'art est tissé dans sa transposition des sentiments humains. Mme Pierson donne à Mlle de Saint-Salbi la dignité, la diction et aussi l'involontaire cocasserie qui résument son caractère. Quant à Mlle Leconte, elle excelle dans ces rôles de finesse et de bravoure mêlées, et dans Léonie Bouquet se souvient d'être un parfait Chérubin.

II

Comme les feuilles fut représenté en Italie, le 31 janvier 1900, avec un immense succès. Ce succès, la pièce de Giacosa l'a retrouvé à l'Odéon et chose plus importante, elle le mérite.

Giacosa est mort il y a trois ans. Si vous ne le connaissez pas, ou si vous le connaissez mal, lisez dans le *Théâtre italien contemporain* de Mme Jean Dornis le chapitre qui lui est consacré. Giacosa vint du roman au théâtre. Ce n'est pas, quoi qu'on dise, une mauvaise méthode. Les écrivains qui ne connaissent que la scène peuvent y témoigner

d'une dextérité incomparable ; ces virtuoses, trop souvent, se contentent de caractères sommaires, de traits rudimentaires et sans profondeur. Un romancier, qui a eu le loisir de chercher des causes aux actes humains, de prendre la vie dans sa longueur, et non ramassée dans une crise aiguë, a contracté d'autres habitudes : il atténue peut-être la lumière crue de la rampe, mais dans son clair-obscur comme il y a, quelquefois, plus de vérité, plus d'analyse, plus de poésie !

Les premières pièces de Giacosa appartiennent au théâtre romanesque. Elles sont écrites en vers, et se passent dans un moyen âge de convention. Mme Dornis compare *Une partie d'échecs*, qui est la meilleure de cette manière, au *Passant* de notre Coppée. Ce serait un *Passant* moins délicat, et plus dramatique. Il aborda la comédie bourgeoise, en prose, avec le *Mari amant de sa femme* en 1879, et ses œuvres les plus connues, avec *Comme les feuilles*, la dernière, sont *Rendue à discrétion*, *Tristes amours* et les *Droits de l'âme*. *Rendue à discrétion* montre un goût persistant du romanesque, — du romanesque mondain à la Feuillet. La marquise Hélène de Roveglio, qui s'ennuie, parie contre son entourage d'empêcher le départ du docteur Sarni qui doit rejoindre une expédition organisée pour la conquête du pôle Nord. — Ce sont les femmes, disait un personnage de Dumas, qui poussent les hommes aux grands projets. — Et, répond un autre, qui empêchent qu'ils ne les accomplissent. — Elle attire donc chez elle ce docteur Sarni, héros un peu niais qui se laisse prendre à ses mines, et qui ne partira pas. Elle a gagné le pari. L'enjeu n'était que l'énergie d'un

homme. Quand celui-ci apprend qu'il a été bafoué, il se précipite chez la marquise pour lui jeter son mépris à la figure. Mais elle-même n'est pas si perverse. Au lieu de le narguer, comme il conviendrait, elle avoue sa propre faiblesse : « J'ai tremblé de vous voir partir, ce n'était déjà plus pour triompher de vous, c'était parce que je sentais que, vous parti, le monde me semblerait vide... » Il refuse de la croire tout d'abord, mais lorsqu'elle veut à son tour s'éloigner de Rome il la retient, car ils s'aiment.

Je préfère *Tristes amours* où l'artifice se sent moins. *Tristes amours* fut un échec, puis se releva de cette défaveur. Emma, femme de l'avocat Scarli, trompe son mari avec Fabrice qui est le secrétaire de celui-ci. Fabrice a été retiré par Scarli du milieu équivoque de sa famille. Cette famille va intervenir dans le drame amoureux. Le père de Fabrice, par des manœuvres de chantage, et dans un but pécuniaire, poursuit les deux amants, et Scarli, à travers leur épouvante, parvient à deviner leur secret. Fabrice propose à sa maîtresse de partir avec lui. Elle se prépare à cette fuite, elle va quitter sa maison pour toujours, quand elle aperçoit, oubliée sur une chaise, la poupée de Gemma, sa petite fille. Alors elle n'a plus le courage de s'en aller et Fabrice, vaincu, murmure : « Reste, pauvre femme, reste : je partirai seul. » La Nora de *Maison de poupée* faisait meilleur marché de sa tendresse maternelle. Scarli, cependant, revient avec la petite Gemma. Il croit sa femme partie, il l'a laissée libre, et même il avait préparé l'enfant à ne pas retrouver sa mère au logis. Quelles sont la surprise et la joie de la

fillette en découvrant la pauvre femme encore toute tremblante ! Et Scarli la rassure : « Tu n'es pas partie, Emma?... Tu as bien fait. Il y a la petite... A présent nous sommes deux associés dans une œuvre utile... il en sera ainsi pour toute la vie ! Ces choses ne finissent pas. On les traîne désespérément. » Et ce dénouement, qui donne le pas à la famille sur la passion, n'est-il pas d'accord avec la sensibilité italienne qui, dans ses plus extrêmes ardeurs, garde une certaine possession de soi, de la logique, le sens de l'ordre? Ne convient-il pas au pays qui, récemment, multipliait les protestations, surtout les féminines, contre un projet de loi autorisant le divorce? Pays admirable qui des transports du cœur et des sens ne se sert pas volontiers pour porter atteinte aux vérités de la vie sociale.

Les Droits de l'âme, bien qu'au-dessous de *Tristes amours*, est l'analyse assez poussée de curieux et naturels revirements psychologiques. La scène n'est qu'à deux personnages, un mari et sa femme, Paul et Anna. Un troisième, Lucien, bien que mort, va troubler le ménage. Ce Lucien s'est suicidé, et dans ses papiers, Paul, qui est son cousin, a trouvé une lettre d'Anna qu'il a dû recevoir peu d'heures avant le suicide, et qui de toute évidence a déterminé ce suicide. Dans cette lettre, Anna repousse l'amour du pauvre garçon. Or Paul aimait sa femme d'un amour ralenti par le temps, assoupi par la communauté d'existence. Cette tragédie qu'il ignorait ranime sa tendresse. Anna est une femme qu'on a aimée jusqu'à en mourir : comment l'aimerait-il paisiblement désormais? Et il la poursuit d'une passion qu'un mauvais orgueil

a ressuscitée, que le sang a tout à coup pervertie. Or un autre phénomène s'est passé chez elle : oui, sans doute, elle a écarté l'amour de Lucien, mais c'était l'amour de Lucien vivant. Le mort a plus d'éloquence. Et ne pouvant supporter les obsessions de son mari, elle se décide à le quitter. C'est là un cas très particulier, un peu morbide, étudié avec beaucoup d'art.

Comme les feuilles est d'une portée plus générale. On y distingue vaguement l'influence d'Ibsen, mais tamisée par le goût italien pour la clarté. Le symbolisme ne réside guère que dans le titre qui est joli et d'un commentaire facile. De même que le vent, en automne, détache des arbres les feuilles anémiées, débilitées, dépourvues de sève, et redonne une vitalité nouvelle à celles qui lui ont résisté, ainsi l'infortune précipite aux abîmes les cœurs faibles et pusillanimes tandis qu'elle raffermit les vigoureux. En d'autres termes, c'est l'adversité qui seule permet de juger les caractères, c'est dans l'adversité qu'on se connaît réellement. Je me souviens que, lorsque j'étais enfant, j'avais lu dans la biographie de je ne sais plus quel grand homme qu'il était entré à l'école de l'adversité. Cette école, que j'imaginais pour le moins aussi difficile que l'École polytechnique, je voulais absolument m'y présenter. Je ne savais pas encore que c'était la seule qui ne réclamât aucun examen, aucune démarche, surtout aucune recommandation.

La ruine s'est abattue sur la famille Roselle. Jean Roselle, qui était banquier à Milan, a dû fermer ses guichets. Un concordat régulier lui permet de garder sa réputation d'honnête homme.

Mais c'est tout ce qui lui reste. Un cousin dévoué, Maxime, qu'on ne voyait guère au temps des fêtes, du luxe et du succès et qui a reparu au moment de la débâcle, contrairement à l'usage, offre au malheureux une petite place en Suisse, près de Genève, où il pourra se refaire une vie, médiocre sans doute, mais honorable. On va partir. Les bagages sont chargés. Et dans le brouhaha de ce départ, nous pouvons mesurer les forces de résistance de toute la famille. Voici le chef, un pauvre homme qui ne sait où donner de la tête, mais qui veille à ce que tout soit payé et qui est prêt à de nouveaux travaux ; peut-être apprendra-t-il, dans son désastre, à commander. Julie, sa seconde femme, n'est occupée que de ses toilettes. Tommy, son fils, emporte avec soin ses raquettes de tennis, et met à part sa bourse de jeu, ne pouvant croire qu'un homme aussi prévoyant que son père n'ait rien mis de côté, pour les passes difficiles. Nennelle, enfin, apporte ses soins à l'embarquement des colis, montre de la gaieté, de l'entrain, puis brusquement de la tristesse ; que deviendra-t-elle? c'est l'incertain. Elle n'est pas orientée encore : saura-t-elle profiter de l'occasion?

On s'est installé dans un chalet, à la campagne, pas très loin du lac Léman. C'est joli, c'est riant : on y pourrait goûter la paix. Mais qui est-ce qui songe à la paix? Le père est absorbé par son travail de bureau, Mme Roselle peint toute la journée, en compagnie d'un maître suédois qui lui fait la cour ; n'est-elle pas persuadée que sa peinture sera une ressource? Tommy, à qui Maxime avait trouvé aussi une situation, n'est allé à son poste qu'une seule fois, et il passe son temps à jouer chez une

de ces étrangères compromises et dangereuses, qui tiennent tripot, comme il s'en trouve dans les villes cosmopolites. Nennelle s'occupe du ménage, ce qui ne laisse pas d'être compliqué, à cause des détournements incessants qu'elle constate dans sa caisse : Tommy lui emprunte, et sa belle-mère lui prend. Elle a bien essayé de donner des leçons d'anglais, mais dès la première elle est revenue se moquant des petits bourgeois qui l'avaient accueillie. Tel est le tableau qui s'offre à Maxime descendu chez ses cousins pour constater comment ils supportent leur nouvelle vie. Il remet les choses au point, sans trop de phrases, et il faut lui en savoir gré. Maxime, c'est l'homme providentiel qui est fort, qui est bon, qui est juste, et qui a toujours raison. Type un peu agaçant, qui intervient avec de la morale dans les comédies de Dumas. Tantôt il s'appelait Olivier de Jalin, et tantôt Thouvenin. Il connaissait les hommes par le menu, et les femmes mieux encore. Pas un repli du cœur ne lui demeurait inconnu, qu'il fût vertueux comme Thouvenin, ou sorti du vice comme le héros du *Demi-Monde*. Et sans doute il avait de l'esprit, mais comme il abusait de cette supériorité ! On ne le voyait jamais venir sans une terreur secrète de ses saillies ou de ses tirades. Maxime, du moins, parle peu. Il est vrai qu'on a sagement réduit son rôle dans la traduction française. En italien, il pérorait beaucoup plus. Cet homme de bonne trempe qui a longtemps lutté avec énergie, n'a pas appris de la vie le charme, l'art de séduire, la faculté de persuader. Il est un peu revêche ; il écarte presque de lui. C'est l'impression qu'il cause à Nennelle ; mais dans cette

peur qu'il lui cause se glisse déjà une sorte d'attrait. Elle se rend compte que lui seul peut les sauver, qu'il a, lui, une force intacte, non contaminée par des habitudes de luxe et de nonchalance. Et elle lui confie ses désillusions. Elle se sent lasse, vaincue, toute faible. Elle avait imaginé une misère romantique où l'on vivrait de privations, où l'on se vêtirait de haillons, une misère éclatante qui exigerait de grands gestes d'héroïsme. Et ce n'est point cela. On vit, on s'habille comme tout le monde. Il faut seulement de l'ordre et de la volonté tous les jours. Mais de l'ordre et de la volonté tous les jours, c'est bien plus difficile. Ce sont là d'honorables qualités, bien cachées, qui se pratiquent sans pompe, sans ostentation, dans le silence. N'est-ce pas très dur?

Réconfortée par Maxime, Nennelle a essayé de remonter le courant. Mais les siens qui sont entraînés l'entraînent avec elle. Sa belle-mère a renoncé à la peinture, non au peintre. Son père, qui ne sait rien, qui ne devine rien, qui n'est donc bon qu'à un travail de bureau, lui a retiré le gouvernement de la maison pour le confier à Julie qui l'a réclamé, sans doute pour atteindre la jeune fille par qui elle se devine surveillée, et, par surcroît, pour mieux arrêter le relèvement de la famille en introduisant partout le désordre et l'incurie. Son frère enfin, ce charmant et lâche Tommy, engagé dans des embarras d'argent, va être contraint, ne se pouvant libérer, d'épouser cette abominable et vieille coquine qui donne à jouer et qui a machiné l'aventure. Oui, ils sont tous comme les feuilles que le vent emporte. Aucun d'eux ne tiendra bon contre l'orage. Autrefois, à

Milan, quand ils menaient grand train, quand ils étaient des favoris du destin, on ne s'apercevait pas de ces choses-là. Ces tares n'apparaissaient pas. Nennelle même aurait besoin d'être encouragée, d'être aidée. On est si seul dans la peine. Maxime lui demande alors d'être sa femme. Il le lui demande comme ça, sans préparation, sans déclaration. Il n'aurait pas dû. Ne lui est-elle pas redevable de tout ce qu'elle vaut? Un service n'oblige-t-il pas celui qui le rend à une délicatesse toute particulière? Enfin, il y a chez elle, aussi, un vieux levain d'orgueil. — Je ne reçois pas l'aumône, répond-elle. — Et il s'éloigne tout de suite, sans insister, tristement il est vrai, mais sans se retourner. Quand il est parti, elle s'effondre dans le désespoir : — Il ne m'a pas comprise...

Maxime était son courage. Abandonnée de lui, elle ne songe plus à lutter. La voici qui, la nuit, descend de sa chambre. Personne ne s'apercevra de sa fuite, et, là-bas, tout près, le lac l'attend. Mais dans le hall qu'il faut traverser pour sortir, il y a de la lumière. Son père travaille sous la lampe. Il l'a entendue, il la voit, il l'arrête, il lui demande où elle va. Pourquoi veille-t-il si tard? Il a le travail bien lent. Mais non, ce sont des rapports supplémentaires qu'il rédige le soir, quand sa famille repose, pour gagner un peu plus d'argent ; car il s'est aperçu que ses appointements ne suffisaient pas. Il fait tout son possible, lui : il ne sait que travailler, il travaille pour eux. Elle ne l'avait donc pas compris? On vit ensemble, on se voit tous les jours, et l'on ne se connaît pas. Émue, elle lui demande pardon de l'avoir méconnu. Dans cette émotion, elle se révèle. Il devine enfin

le drame qui se passait à côté de lui, qu'il ne soupçonnait pas, il la prend sur son cœur, il a retrouvé son enfant, son petit enfant. Au dehors, par la baie ouverte, c'est la paisible nuit d'été. Mais n'a-t-on pas marché sur le sable? Quelqu'un est là, qui rôde autour de la maison. — Maxime! appelle Nennelle...

Comme les feuilles, vous le voyez, traite un large sujet très humain, presque banal. Les changements de fortune ne transforment pas ces âmes molles que le luxe a façonnées, et le difficile, lorsqu'ils interviennent, n'est pas de supporter leur premier choc, mais bien de les accepter résolument, de s'y plier, de s'en accommoder pour en tirer, ensuite, le meilleur parti. « Ah! que la vie est quotidienne! » remarquait avec désolation Jules Laforgue. C'est justement parce qu'elle est quotidienne qu'il faut s'arranger pour la parcourir d'un pas égal. Les héros d'une heure sont fréquents. L'assiduité dans l'effort est infiniment rare. Nennelle l'éprouve bien, et par là nous attache, tant elle nous paraît rapprochée de nous. Il est très vrai aussi qu'à un certain degré d'infortune on ne tente plus rien, on s'abandonne. C'est l'agonie du cœur. Mais Dieu n'abandonne personne.

Giacosa, pour serrer de près la réalité, utilisait ces petits détails significatifs où les caractères se révèlent dans leurs nuances mêmes, puis il ouvrait des perspectives, comme les peintres italiens, sous une voûte de cloître, ou dans une fenêtre, ajoutaient un paysage, l'attrait de la nature aux scènes qu'ils représentaient. Il cherchait à exprimer dans leurs profondeurs intimes l'âme de ses

personnages. Il leur prêtait ces revirements, ces retours en arrière et ces élans, ces désirs qui sont le fond humain. C'est un art qui paraît quelquefois un peu flou et qui est plutôt fin et délicat. Et sur ses pièces flotte un halo de poésie, cette buée lumineuse qui monte de la terre mouillée quand le soleil la fait évaporer...

III

M. Romain Coolus a porté à la scène un conflit difficile dont le tragique avait tenté, avant lui, bien des écrivains, Barbey d'Aurevilly dans *Ce qui ne meurt pas*, Maupassant dans *Fort comme la mort*, M. Paul Bourget dans *le Fantôme*, M. Maurice Donnay dans *l'Autre Danger*. C'est la puissance de l'amour qui, à la mère vieillissante, substitue la fille dans le cœur de l'homme épris, comme une image de jeunesse ressuscitée. Mais le héros de Maupassant, si j'ai bonne mémoire, ne révélait sa passion transformée qu'à sa douloureuse maîtresse, non au nouvel objet de cette passion ; le Malclerc de M. Bourget, après quelles hésitations, avec quels pressentiments ! n'épousait la fille que longtemps après la mort de la mère ; et Madeleine Jadain, dans *l'Autre Danger*, ne croit pas, ne peut pas croire, dans son respect filial, qu'en aimant Freydières elle brisera le cœur de cette mère si tendrement chérie. Un sujet aussi cruel, aussi scabreux, réclame des délicatesses, des ménagements, des préparations extrêmes, surtout au

théâtre. Puis il ne peut nous intéresser sans trop de répugnance que si les protagonistes, jetés dans un tel débat, en ont eux-mêmes le cœur bouleversé et valent la peine qu'on suive en eux les ravages d'un si fatal amour.

La première critique que j'adresserai à la pièce de M. Coolus, c'est précisément de nous transporter dans un monde où le pathétique du sujet est forcément atténué. Mme Edmée Bernières est une veuve immensément riche, qui suit toutes ses fantaisies. Elle aime le risque, les aventures, et nous apparaît comme à demi déclassée. Sa sœur, Laure Sourdis, moins fortunée, se fait entretenir par ses amants. Celle-ci a une fille, Louisette, élevée chez Mme Bernières, sa tante, qu'elle appelle maman. Or, le dernier amant de Mme Bernières, un M. Marcel Bauquet, assez mal connu, s'éprend de Louisette qui, de son côté, se sent portée vers lui par une force invincible. Pendant une absence de Mme Bernières, ils ont décidé de fuir ensemble. Il est parti le premier. Elle doit le rejoindre, quand Mme Bernières revient plus tôt qu'elle ne l'avait annoncé. Peu à peu, elle apprend le malheur qui l'attend. Mais Louisette est encore là : ne peut-elle la retenir? Elle la laissera libre dans son choix, elle courra le risque, et Louisette partira.

Ce départ, nous n'en avions pas douté une minute. Le milieu où Louisette est élevée, le caractère, d'ailleurs peu nuancé, que nous lui voyons, les exemples de liberté amoureuse qui lui sont donnés, ne nous permettent pas d'attendre d'elle une de ces luttes sentimentales où le cœur se déchire. De même, la douleur de Mme Bernières nous laisse indifférents : cette femme mûre se

consolera ; ses amours, même les dernières, nous semblent un peu trop des aventures. Si le troisième acte est dramatique, les deux premiers sont bien vides. Quelques personnages encombrants, inutiles à l'action, tâchent à y faire de l'esprit : on dirait les carcasses de feux d'artifice tirés par M. Maurice Donnay. Ces deux premiers actes auraient pu servir à nous attacher à Mme Bernières, à Louisette. De la première, on nous dit bien que c'est une joueuse, une belle joueuse qui sait risquer de magnifiques parties ; nous aimerions mieux nous en rendre compte par nous-mêmes. Quant à la jeune fille, elle est si naturellement égoïste, que nous n'espérons d'elle aucune pitié. C'est peut-être de son âge, c'est surtout de sa nature, qui est rudimentaire. La qualité morale des personnages était indispensable pour nous passionner dans un tel conflit. Un théâtre de sentiment qui n'en veut pas tenir compte aboutit presque fatalement à l'ennui. La facilité des mœurs a pour corollaire une diminution dans l'importance de l'amour.

JANVIER 1910

Vaudeville : *La Barricade,* pièce en quatre actes de M. Paul BOURGET. — Gymnase : *Pierre et Thérèse,* pièce en quatre actes de M. Marcel PRÉVOST. — Porte-Saint-Martin : *La Massière,* pièce en quatre actes de M. Jules LEMAITRE.

I

M. Paul Bourget est un de ces rares écrivains qui, devançant la tâche de l'histoire, aperçoivent les grands courants, religieux, politiques, sociaux, par quoi leur époque est entraînée, et parviennent à les immobiliser dans leurs œuvres. Comme Balzac, il prend immédiatement la perspective nécessaire pour avoir des visions d'ensemble, et le fond humain l'intéresse spécialement dans les modifications que lui impose la vie contemporaine. *La Barricade* qui triomphe au Vaudeville est au théâtre comparable à *l'Etape* dans le roman, je veux dire l'analyse d'un état collectif avec l'indication de ses causes. De cette chronique d'une guerre civile moderne on sort avec de la fièvre et tout un chaos de sentiments et d'idées où il importe de mettre un peu d'ordre.

Je voudrais tout d'abord déterminer les origines de *la Barricade.* Un positiviste, comme l'est

M. Bourget, prend toujours son point de départ dans l'observation. J'imagine que dans la lecture des conflits si fréquents entre le capital et le travail dont les journaux sont remplis à intervalles presque réguliers, il a été surtout frappé des concessions constantes arrachées au patronat par les revendications ouvrières. Ces revendications ouvrières si violentes soient-elles, elles sont naturelles, puisqu'elles aboutissent. Celui qui demande a raison de demander, s'il obtient, et même par la force, si l'on cède devant elle. La veulerie des patrons a paru à M. Bourget un fait beaucoup plus caractéristique que l'insolence de leurs employés. Sans doute, ceux-ci subissent l'influence intéressée de ces meneurs, de ces prétendus directeurs de peuple que M. Octave Mirbeau, dans sa meilleure pièce, a peints sous le nom de *Mauvais bergers*, mais ils ont accepté une discipline, celle du syndicat. En face de cette armée organisée, que voit-on dans le clan patronal? Divisions, concessions, transactions, lâchetés. Une bourgeoisie travaillée d'humanitarisme et de socialisme, de scepticisme ou d'anarchie, que peut-elle opposer à une offensive audacieuse et avide? Et se souvenant de la Révolution où la bourgeoisie exécuta la noblesse et la royauté, il s'est dit que pareil sort menaçait à leur tour les bourgeois d'aujourd'hui. Une loi s'est formulée à son esprit : « Les classes sociales sont comme les nations. Elles n'ont pas le droit de conserver ce qu'elles n'ont plus l'énergie de défendre. » Le patronat moderne pourrait bien en être arrivé à ce tournant fatal de son histoire.

C'est alors que la lecture des *Réflexions sur la*

violence, de M. Georges Sorel, l'a retenu. Une lecture a bien des chances de nous passionner, quand nous y découvrons nos propres impressions condensées. Il s'arrêta donc plus longuement sur cette page qu'il a lui-même indiquée comme l'idée maîtresse de son œuvre quand elle ne faisait qu'éclairer ses propres observations :

« ... La violence prolétarienne semble être le seul moyen dont disposent les nations européennes abruties par l'humanitarisme, pour retrouver leur ancienne énergie. Cette violence force le capitalisme à se préoccuper uniquement de son rôle matériel et tend à lui rendre les qualités belliqueuses qu'il possédait autrefois. Une classe ouvrière grandissante et solidement organisée peut forcer la classe capitaliste à demeurer ardente dans la lutte industrielle ; en face d'une bourgeoisie affamée de conquête et riche, si un prolétariat uni et révolutionnaire se dresse, la société capitaliste atteindra la perfection historique... »

Cette guerre faite au capitalisme, mais ce pourrait être son salut, à la condition qu'il sache en profiter. Il y a dans la guerre une singulière, une mystérieuse puissance d'amélioration. Comme le feu elle purifie. Combien de nations à demi corrompues furent par elle relevées? Cet antagonisme des classes, peut-être est-il nécessaire pour conduire chacune d'elles à son maximum d'efforts, à ses plus belles réalisations. Enfin la guerre oblige chacun à reconnaître son camp, à combattre sous son drapeau. Elle contraint les hésitants, les inquiets à se découvrir eux-mêmes. Elle fait revenir les déserteurs qui ne sont pas criminels. Elle déve-

loppe le courage et l'initiative chez ceux-là mêmes que le bien-être endormait.

Telles m'apparaissent les causes premières de *la Barricade* : un ensemble de faits empruntés à notre vie sociale d'où semble découler une condamnation à bref délai d'une classe qui se défend mal contre des attaques réitérées, à moins que ces attaques, en lui apprenant l'art de la guerre, ne lui restituent la force perdue. Ce combat est d'autant plus important, d'autant plus saisissant, que, pour M. Bourget, — dont je ne tâche ici qu'à étudier la logique, réservant pour plus tard la discussion, — le capitalisme ne contient pas que des intérêts matériels, mais comprend encore la résultante des siècles de civilisation, arts, sciences, méthodes, culture intellectuelle et morale, menacés par de nouveaux barbares. L'enjeu est formidable. Il importe d'avertir le camp menacé.

Voici, maintenant, l'affabulation donnée à ce gigantesque duel.

Chaque acte de *la Barricade* porte un titre significatif : *Le sabotage, La grève, La chasse aux renards, Après la grève.* Breschard est patron dans l'industrie du meuble d'art. Il est un des princes du faubourg Saint-Antoine. Cette industrie, il l'a recréée avec son argent, avec son intelligence, et l'obstination quotidienne de sa volonté. Tout marche à souhait dans ses ateliers : jamais de différends avec le personnel quasi familial et d'ailleurs bien rétribué. Aussi a-t-il accepté la difficile commande d'un mobilier de quatre ou cinq cent mille francs, livrable à jour fixe à un Américain soucieux d'une exactitude rigoureuse. C'est un marché hardi et qui, s'il échouait, mettrait en

péril sa fortune, dont le restant est malaisé à dégager et réaliser. Breschard, tranquille, l'a conclu sans crainte. Or, sa prospérité n'est qu'apparente. De toutes parts, elle est assiégée. Le goût égalitaire a pris ses ouvriers en même temps qu'ils venaient à l'association. Ils veulent l'unification des salaires qui traite de la même façon le bon et le mauvais travail, les débuts et l'expérience. Celui qui les dirige, qui les excite, c'est le contremaître Langouët, presque un enfant de la maison, élevé avec Philippe, le fils du patron, à qui il a insufflé sa foi socialiste. Longtemps cette foi n'a été qu'enthousiasme et lumière. Si elle s'est transformée en haine, un autre sentiment n'y est pas étranger. Breschard n'a que quarante-neuf ans : veuf, isolé, le cœur jeune, il s'est pris de pitié, puis d'amour, pour une de ses ouvrières, Louise Mairet, dont il a secouru la mère mourante, et la jeune fille s'est donnée à lui dans un grand élan de gratitude. Elle est devenue sa maîtresse, mais elle a refusé le luxe qu'il lui offrait. Elle est fière et désintéressée, et entend garder son indépendance, sa petite vie d'ouvrière dont les limites et le travail lui sourient. Dans l'atelier elle prête à jaser, mais on rend justice à sa loyauté, sauf Langouët qui la rudoie. Depuis qu'il connaît ses relations avec Breschard il n'envisage plus avec la même espérance les problèmes sociaux, il se découvre différent, chargé de rancune, disposé à toutes les violences qu'il abrite sous le nom de justice. Et pour commencer, il encourage ses camarades au sabotage et il prêche d'exemple.

Breschard devine cette opposition naissante qui risque de le briser : une grève, empêchant ses

livraisons à l'échéance, le ruinerait. Sur qui s'appuiera-t-il pour résister? Son fils a échappé à sa direction : d'âme généreuse, il croit aux rêves de fraternité universelle. Louise, sa maîtresse, refuse de l'épouser lorsqu'il le lui demande, et ce refus est pour lui la preuve que la jeune fille est éprise de Langouët. Il est déchiré, il est seul quand on l'avertit que ses ouvriers veulent lui parler. Ils entrent tous, et avec eux Thubeuf, le représentant de leur syndicat, Thubeuf, type nouveau de l'entrepreneur de grèves, vivant copieusement de la misère ouvrière, pêchant en eau trouble, ergotant en réunion publique, Thubeuf gras, ironique et plaisantin, astucieux et loquace, ingénieux et bon enfant, expert en machinations, en préparations, en excitations, mais toujours absent quand il y a péril et toujours absent pour de bonnes raisons, et quand il n'y aurait que Thubeuf dans *la Barricade*, ce serait assez pour désigner cette pièce à l'intérêt des historiens à venir qui chercheront dans l'art des portraits représentatifs de notre temps.

— Qu'y a-t-il, mes amis? interroge Breschard inquiet. Expliquez-vous.

— Ce n'est plus nous. C'est Thubeuf.

— Je ne connais pas Thubeuf.

Et fermant le bec au délégué qu'il aurait dû jeter à la porte s'il avait poussé jusqu'au bout sa logique, Breschard s'adresse successivement à ses meilleurs ouvriers. De quoi se plaignent-ils? Ne sont-ils pas convenablement rétribués? Le patron ne leur a-t-il pas donné du travail même quand la saison était mauvaise? Ne s'est-il pas intéressé à eux tous personnellement? N'a-t-il pas été humain? Quant à cette unification des salaires, est-ce juste?

Est-il équitable qu'un ouvrier habile, formé à son métier par dix, vingt ans d'adresse peu à peu acquise, soit rétribué de la même façon que le débutant, que l'inintelligent, que le débile? Tous s'abritent derrière Thubeuf. La scène est fort émouvante. Elle aurait même pu se prolonger davantage, épuiser son intérêt. En se prolongeant, elle eût, je crois, produit un tout autre effet, qui eût été le sentiment agrandi de la solidarité ouvrière, bien digne d'exciter notre admiration. Récemment, Mme Van Vorst, qui a publié de si attachantes études sur les faubourgs américains, citait de cette solidarité chez les pauvres gens des exemples à nous dégoûter de notre propre égoïsme. « Quand nous faisons leur connaissance, écrivait-elle des humbles ménages qu'elle présentait, ils sont déjà réduits à la détresse qui les oblige à demander des secours. Nous les jugeons avec cette attitude. Nous avons une tendance à croire qu'ils sont des quémandeurs. Au contraire, quand on les regarde vivre à toutes les heures de leur existence, on s'aperçoit que, s'ils sont sans défiance devant la charité qui vient à eux, c'est qu'eux-mêmes ils pratiquent la générosité quotidienne, souvent et sans réserve. » Ce sont les enfants d'autrui qu'on garde pendant les maladies des parents, qu'on adopte s'ils deviennent orphelins, c'est la veillée des morts, ce sont les cotisations pour les obsèques et parfois même le luxe des fleurs, c'est enfin ce don véritable de soi-même qui ne consiste pas à distribuer un peu de son superflu, mais à se gêner pour aider les autres. Et dans les grèves, précisément, il arrive qu'on souffre de la faim et du froid pour ne pas trahir les cama-

rades. Oui, j'aurais voulu qu'aux bonnes raisons du patron s'opposât cette solidarité, parfois trop rigoureuse, aujourd'hui trop au service d'une égalité impossible, mais d'une si magnifique richesse humaine.

La grève est déclarée. Breschard, cependant, essaiera de tenir le coup avec l'aide de Gaucheron. Vous ne connaissez pas encore Gaucheron? C'est l'ouvrier fidèle qui sait ce que c'est que le bon travail et qui n'aime que ça, qui entend être libre de travailler et ne dépendre d'aucune association, d'aucun syndicat, et c'est aussi l'homme providentiel qui intervient sous divers aspects dans les pièces de théâtre pour sauver les situations embarrassées. Gaucheron louera, rue du Cherche-Midi, un entrepôt dans un ancien couvent désaffecté. Il y fera transporter les bois. Il y convoquera quelques équipes d'ébénistes, trop heureux de trouver du pain à gagner pendant cette grève qui, se prolongeant, les accule à la misère. Et là, bien à l'écart, tous ces *renards* — on appelle ainsi les grévistes transfuges — exécuteront dans les délais la demande de l'Américain.

L'entreprise a réussi, les caisses sont clouées ; il n'en reste plus que deux ou trois à terminer, quand Langouët, ayant éventé la retraite, surgit à la tête d'une bande de forcenés avec qui il donne la chasse aux renards. La petite troupe de Gaucheron, menacée, passe à l'ennemi. Seul, Gaucheron, le revolver au poing, tient tête à la bande entière et s'enferme avec ses meubles qu'il entend défendre au risque de sa vie. C'est bien, on mettra le feu à l'entrepôt. Tant pis pour Gaucheron s'il ne se rend pas. Et, brisant les caisses, amoncelant

les matériaux, les arrosant d'essence, cette foule hurlante et vociférante — beaucoup trop calme sur la scène, mais il faudrait, pour ces opérations-là, la troupe sicilienne de Grasso — court au meurtre et à l'incendie. Voilà jusqu'où peut aller « une troupe de benêts et de gogos, conduits par des haineux et des jouisseurs »! Le bûcher est prêt. Qui mettra le feu? — « Jaurès », cria une voix à la répétition générale. Et toute la salle de rire. Thubeuf, gravement et fièrement, est parti pour aller rendre compte au syndicat du bel exemple donné par les ouvriers de l'atelier Breschard; il ne se soucie pas d'être pincé dans une vilaine affaire. Son départ a refroidi les plus zélés. Alors Langouët les renvoie : qu'ils rentrent chez eux, qu'ils se ménagent des alibis; inutile que tous se compromettent quand il suffit d'un seul : c'est lui, Langouët, qui provoquera l'incendie. Demeuré seul, il supplie à travers la porte Gaucheron de sortir. Gaucheron refuse, Gaucheron le brave. Alors, ivre de fureur, il prend un pieu enflammé et s'approche des matériaux. Mais Louise, affolée, se précipite. Elle a su la chasse aux renards, elle a deviné ce qui allait se passer, elle arrive à temps. Langouët veut la repousser. Elle le retient en lui criant son amour. Devant cet amas de meubles brisés, au bord du crime, fleurit enfin sur leurs lèvres l'aveu de la tendresse qui, si longtemps, à leur insu même, les attirait l'un vers l'autre. Elle n'a jamais pu donner son cœur à Breschard. Ce n'était pas la différence d'âge, mais bien celle des conditions qui créait une impossibilité de se comprendre, de se connaître, qui se dressait entre eux comme un mur, comme une barricade. Le patron et elle, ils

n'étaient pas de la même classe. Quand la bataille a commencé, elle s'en est bien rendu compte. Oui, elle a passé de l'autre côté de la barricade, du côté des siens, de ses frères, les ouvriers, du côté de son amour. Et quand Breschard arrive au secours de Gaucheron avec la police, s'il sauve ses meubles et son marché, il peut constater le désastre de son cœur.

Il a du moins remporté la victoire, ses ouvriers sont à sa merci. Et prenant l'offensive, il a fondé une ligue des patrons qui se sont engagés à se protéger les uns les autres contre les mauvais ferments de révolte et de désordre. Chacun contribuera à dresser une liste noire où figureront les meneurs que nul n'acceptera plus d'employer. Il a donné lui-même le nom de Langouët. Lorsque celui-ci revient avec Louise, pour l'apurement des comptes d'avant la grève, il le fait recevoir par son fils Philippe, devenu son associé. Philippe, comme Louise, mais en sens inverse, a passé de l'autre côté de la barricade. Ses croyances socialistes, son ingénuité sociale n'ont pas résisté à l'épreuve des faits. Lui aussi, le combat l'a restitué à son parti. Et c'est lui qui informe Langouët de son exclusion. Langouët sorti, sa maîtresse revient en suppliant. Elle demande à voir Breschard : il faut que Langouët travaille, sans quoi il est perdu ; c'est le cabaret, c'est l'alcool, c'est la réunion publique, c'est la misère. Faut-il qu'on la contraigne à dévoiler ces tares, et ne peut-on les deviner sans la forcer, elle, à cette humiliation? Mais Breschard a donné sa parole, il ne reviendra pas en arrière : vainqueur, il ne sera pas généreux. Surtout, comment le serait-il envers ceux

qui lui ont marché sur le cœur? Comme patron, il ne cédera pas. Il faut que Gaucheron le rappelle à l'humanité. J'aurais aimé qu'il y vînt de lui-même. Oublie-t-il la responsabilité qu'il a dans la vie dévoyée de Louise? Pourquoi l'a-t-il détournée de sa route? Ce mariage qu'il lui a offert, a-t-il songé à le lui proposer avant de la séduire? On raconte de Dumas qu'il répondit un jour, comme on lui prêtait une liaison avec une de ses interprètes : — L'architecte ne trinque pas avec le maçon. — Règle méprisante et rare, à conseiller du moins au patron vis-à-vis de ses ouvrières. Enfin Gaucheron persuade Breschard d'encourager de ses deniers une coopérative qui emploiera Langouët.

La Barricade, ce qui n'étonnera personne, est une pièce fortement construite, extrêmement vigoureuse, pleine jusqu'au bord. On y retrouve ce renforcement de l'action principale qui est un des procédés chers aux grands bâtisseurs, parce qu'ils s'en servent pour donner plus de portée à leur œuvre dont on aperçoit les ramifications lointaines. C'est plutôt, ici, un parallélisme d'action : le retour de Philippe à sa classe sociale a pour pendant celui de Louise. Mais cet antagonisme de classes, loin de m'apparaître, ainsi qu'à M. Georges Sorel, comme un bienfait favorable au perfectionnement de chacune d'elles, me semble un élément de désordre, d'anarchie et de troubles qui, fatalement, vouera une société à la mort. Et je crois qu'il y a là une confusion qu'on pourrait exploiter contre la pièce de M. Paul Bourget. L'antagonisme de classes qu'il a représenté dans la *Barricade* est un antagonisme momentané, fruit spécial de notre époque, provoqué par notre époque. La classe

patronale et la classe ouvrière ne doivent nullement être dressées l'une contre l'autre. Le succès des industries et la prospérité matérielle des foyers ne peuvent venir que de leur entente, de leur harmonie. Leur guerre est abominable et désastreuse. Pourquoi donc sont-elles en état de guerre? Elles se font la guerre l'une à l'autre, parce que chacune d'elles veut conquérir l'autorité. On lutte toujours dans un but : ce but, c'est pour elles la conquête de l'autorité.

Dans une société ordonnée, le pouvoir vient d'en haut. Une industrie, pour marcher, a besoin d'un chef, et ce chef, c'est le patron. Il ne faut pas restreindre le rôle du patron à celui du fournisseur de capitaux. Le capital a son rôle, comme le travail a le sien, comme la direction a le sien. Le philosophe Tarde, trop méconnu, refusait d'admettre la doctrine sommaire de Karl Marx qui voit dans le travail la source unique de la valeur, le capital n'étant que du travail cristallisé. D'après lui, la principale source de la valeur, c'est *l'invention*. « Le travail, explique M. Bourdeau dans un clair commentaire du système *tardien*, n'est qu'imitation, répétition monotone. Sans doute, pour exécuter sa découverte, l'inventeur ne peut se passer du concours des travailleurs, de même que la tête a besoin des bras. Mais c'est la tête qui les fait mouvoir et leur trace leur tâche. Réduite au seul travail, privée d'invention, l'humanité resterait éternellement à l'état de ruche ou de fourmilière. Il est donc de la plus grande utilité sociale de ne pas tout subordonner au despotisme routinier du travail, de laisser subsister jalousement dans leur indépendance ces classes cultivées où se

recrutent, dans la liberté d'imagination et de loisir, les novateurs, les inventeurs, les vrais bienfaiteurs de l'humanité. »

Aristocrate à la manière de Tarde, M. Paul Bourget n'enferme pas le capital dans des limites restreintes. Il n'entend pas ce mot dans son sens purement matériel. Il y fait entrer précisément l'invention, la création, la culture, et c'est pourquoi il voit, dans sa défense, un intérêt si général, un intérêt de civilisation menacée par la sauvagerie. « Dans les classes possédantes actuelles, a-t-il déclaré dans une interview, se défendre, c'est d'abord être supérieur par l'intelligence et par l'activité. » Or rien n'est plus bête que de toucher des coupons dans les banques où l'on a placé son argent. Ce qu'il s'agit de protéger, ce ne sont donc pas des avantages purement matériels, mais la liberté et l'initiative sociales que briserait la conception réalisée de l'égalité.

Est-il par surcroît individualiste? Là encore, je crois qu'il faut distinguer. Par le fait qu'il admet une entente, une association des patrons contre les meneurs, comment serait-il hostile à l'entente, à l'association des ouvriers? Ce qu'il combat, ce n'est pas le syndicat, du moins je ne le pense pas, mais bien la forme politique donnée au syndicat. Le syndicat a été détourné de sa voie par la politique, comme tant de choses en France. On en a fait un instrument électoral. Tout, chez nous, arrive à se subordonner à l'élection. Et d'après la loi erronée du nombre, le patron qui emploie cinq cents ouvriers ne disposant que d'une voix, la sienne, et le syndicat de ces ouvriers en offrant cinq cents, le syndicat est devenu aux yeux des

politiciens cinq cents fois plus intéressant que l'industrie du patron. C'est mathématique. Ainsi l'autorité s'est trouvée déplacée. Elle s'est trouvée déplacée parce que le gouvernement du nombre recherche et protège le nombre, et que, par suite, la balance a fatalement toujours penché du côté des syndicats. Cette situation anormale a créé dans l'industrie un état de gêne qui la paralyse.

Quant au syndicat en lui-même, au syndicat professionnel, dégagé de tout intérêt électoral, il est pour l'ouvrier une nécessité. C'est revenir aux anciennes corporations qui avaient pu commettre des abus, mais qui assuraient aux travailleurs la dignité et aussi la sécurité. Un patron ne peut pas disposer à son gré des salaires et des conditions du travail. Il ne peut pas être tout-puissant vis-à-vis de chacun de ses employés isolé des autres. Ceux-ci ont le droit d'unir leur faiblesse, afin de pouvoir empêcher la tyrannie. Aujourd'hui surtout, dirai-je, que les conditions du travail se sont beaucoup aggravées. L'ouvrier, en effet, a presque perdu l'une des joies de sa vie, celle de son travail. M. Bourget le sait si bien qu'il a pris pour exemple l'une des rares industries où cette joie subsiste, l'industrie du meuble d'art qui exige du goût, de l'adresse, un sens de l'harmonie au moins rudimentaire. Mais songez aux innombrables industries où l'ouvrier travaille à la machine, est condamné à exécuter toujours la même partie d'un tout qui ne sera jamais son œuvre, qu'il ne connaîtra même pas. Ajoutez-y l'anonymat, suite du développement des grands ateliers. Autrefois, le patron connaissait ses ouvriers, les appelait par leur nom, s'intéressait à leurs petites affaires, ce qui le contraignait à

plus d'humanité. Comment voulez-vous qu'il s'intéresse à cinq cents, à mille, à deux mille individus qu'il confond, qu'il brouille, qu'il ignore? Oui, je crois que les conditions des ouvriers se sont plutôt alourdies de quelque tristesse. Qu'ils réclament davantage, et des salaires plus élevés, et les diminutions des heures de corvée, cela s'explique : le travail, qui doit être la naturelle utilisation des forces, leur pèse.

C'est donc un antagonisme créé par notre état social que M. Paul Bourget a étudié, ce n'est pas l'antagonisme nécessaire de deux classes. Sans quoi son Gaucheron ne serait qu'un traître. Pourquoi Gaucheron n'est-il pas du même côté de la barricade que ses camarades? Parce que, pour lui, il n'y a aucune haine irréductible entre patrons et ouvriers, mais au contraire bonne entente et cordialité. Louise a raison quand elle dit : « Les idées, ce n'est pas tout : il y a le cœur, ce qui bat là ! Il y a ce qu'il faut un peu écouter, parce que, sans ça, où irait-on? » Et non seulement les idées ne sont pas tout, mais les intérêts matériels. Quand M. Georges Sorel écrit que la violence force le capitalisme à *se préoccuper uniquement de son rôle matériel*, il montre à quel point la violence aveugle. Un capitalisme qui ne s'occuperait que de son rôle matériel justifierait toutes les haines. Elles sont si vite prêtes à se dresser contre la fortune. La richesse, pour être tolérable, engendre tant d'obligations morales. Savez-vous ce qu'en dit Bourdaloue, dans un de ses sermons qui, d'après le témoignage de Mme de Sévigné, étaient d'une force à faire trembler les courtisans : « Oui, déclarait-il en pleine Cour, plus on entre dans le secret et la con-

naissance du monde, plus on demeure persuadé qu'en effet il y a peu de riches innocents, peu dont la conscience doive être tranquille, peu qui soient exempts de la malédiction où il semble que cette proposition les enveloppe. J'en appelle à votre expérience. Parcourez les maisons et les familles distinguées par les richesses et par l'abondance des biens, je dis celles qui se piquent le plus d'être honorablement établies, celles où il paraît de la probité et même de la religion : si vous remontez jusqu'à la source d'où cette opulence est venue, à peine en trouverez-vous où l'on ne découvre, dans l'origine et dans le principe, des choses qui font trembler. » C'est effrayant de dureté, et l'on est tenté d'y voir quelque exagération d'orateur. Mais que nous sommes loin du capitalisme uniquement matériel de M. Sorel ! Que de devoirs d'une charité bien proche parente de la justice, d'un amour bien proche de la gratitude, il nous paraît, au contraire, engendrer, à côté de ces puissances de direction et d'organisation qu'il lui faut maintenir pour le progrès général !

Ces devoirs, qu'il prenne les devants pour les accomplir, et n'attende pas les ordres de la peur, comme nous l'avons vu trop souvent ! Bien des hôpitaux, bien des crèches, bien des asiles sont comme des sacrifices offerts par avance au dieu socialiste, quand ils devraient être uniquement l'effet des rapports naturels entre deux classes destinées à s'entendre, à s'unir. Que dirait-on d'une armée où les chefs et les soldats seraient adversaires? L'antagonisme entre le capital et le travail est une absurdité du même ordre. Le capital, dans le sens où je l'ai pris, s'il entend sauvegarder notre

culture morale contre la barbarie, doit commencer par en montrer les effets dans les rapports sociaux. Mais, comme je l'ai indiqué, c'est le syndicalisme politique, électoral, que combat M. Bourget, et il en fournit la preuve avec son personnage de Thubeuf.

La Barricade est un grand succès. Les spectateurs, probablement capitalistes pour la plupart, y prendront une leçon de vigueur. C'est le rare mérite d'une œuvre comme celle-là de susciter à perte de vue les commentaires sur les idées et les faits dont se compose notre temps.

II

Pierre et Thérèse est un des plus beaux sujets de tragédie moderne que je connaisse. M. Marcel Prévost l'a traité avec cet art adroit et vif où il excelle, et avec cette sorte d'observation clairvoyante de la vie contemporaine à qui l'on n'en fait pas accroire et qui, dans son fond, est assez désenchantée, désabusée et peu crédule aux grands sentiments humains, par crainte d'en être la dupe.

Thérèse est fiancée à Pierre. Elle appartient à une famille de grande bourgeoisie et de tenue parfaitement honorable. Pierre a fait lui-même sa fortune. Cette fortune est immense, et il l'a conquise assez jeune pour avoir le temps d'en jouir. Ajoutez qu'il ne peut passer inaperçu, qu'on le remarque, qu'il est de ceux dont on dit : c'est quelqu'un. Il est bien un peu énigmatique, et son passé un peu

obscur. Mais on n'a découvert aucune tare. Et pour les deux fiancés, c'est un mariage d'amour.

Après le mariage, Thérèse découvre, à l'origine de cette fortune dont elle profite, qui les autorise à donner cette merveilleuse fête mondaine au cours de laquelle elle fait sa découverte, « de ces choses qui font trembler », comme dit Bourdaloue. Pierre a commencé par escroquer cinquante mille francs, ou par profiter de l'escroquerie d'un complice, ce qui revient au même au point de vue criminel comme au point de vue de l'honneur. Après, la chance et son activité l'ont servi, et il n'y a plus rien à dire. Acculé, mis au pied du mur par les questions pressantes de sa femme, il avoue sa faute, et il la défend, et il oppose à la morale courante, à la morale qu'il appelle conventionnelle, celle des nécessités, celle de la force, celle du succès. Il ose prendre l'offensive, comparer son acte aux spéculations qui ont permis au père et au grand-père de Thérèse d'acquérir leurs rentes. C'est la grande scène. Thérèse acceptera-t-elle ces explications? Pardonnera-t-elle? Consentira-t-elle à reprendre la vie commune? Sans doute. Elle est déjà attirée vers lui par son amour, par un amour où l'on devine le lien de la chair plus encore que celui du cœur et de l'esprit. La preuve du crime est détruite, et leur union aura survécu à cette épreuve.

C'est là une tragédie aussi simple que *Bérénice.* Quelques lignes suffisent à la résumer. Il aurait donc fallu en réduire au minimum ce que j'appellerai le côté extérieur, c'est-à-dire les preuves du crime. Les personnages qui sont chargés de nous les fournir ne nous intéressent aucunement. Toutes ces complications nous paraissent inutiles.

Le pathétique n'est pas là. Il est dans l'amour déchiré de Thérèse. Et pour qu'il y fût tout à fait, il aurait fallu que cette âme fût particulièrement délicate et profonde afin que nous entendions retentir en elle, jusqu'au fond, la cruauté du destin, afin que nous assistions au débat qui se livrait en elle entre son amour et son honneur. Supposez une jeune fille aimante, scrupuleuse, religieuse même, pour qui ces choses d'honnêteté sont comme un dogme auquel on ne touche pas, et qui se trouve apprendre un tel secret. Pas même besoin que ce crime relève de la justice humaine : qu'il soit prescrit ou qu'il soit de ces actes qui, pour ne pas tomber sous les prévisions du code, n'en dénotent pas moins de l'ignominie. Elle s'aperçoit avec terreur qu'elle n'estime plus son mari, et, ce qu'elle n'avait pas imaginé, que, ne l'estimant plus, elle l'aime encore. Bien plus, elle réfléchit et elle découvre que le mariage survit à de tels désastres, qu'il est indissoluble, qu'elle n'est pas libérée. Ses révoltes, il lui faut les vaincre. La vie commune, il la faut continuer. Mais la reprendra-t-elle sans changement ? Oh ! non, c'est d'un autre amour, héroïque et sublime, qu'elle aimera son mari. La tendresse qu'elle lui inspire, elle s'en servira pour l'améliorer. La nouvelle vie qui s'offre à eux ne peut être que consacrée à ce rachat. Elle n'engage pas qu'eux, mais encore leur passé d'amour qu'il faut sauver et les enfants qui pourront naître de leur union.

Thérèse, dans la pièce de M. Prévost, me paraît, avant le mariage, trop informée et, après, trop vite conquise. Ne serait-ce pas elle qui serait entraînée? Et c'est encore une autre pièce, Pierre

devenant le mauvais génie de Thérèse, l'amenant à admettre des choses qui jadis l'eussent révoltée, et toute cette descente du mariage dans la complicité sensuelle. M. Marcel Prévost n'est pas allé si loin ni dans un sens ni dans un autre. Il s'est contenté d'écrire une œuvre intéressante dont nous attendions plus de violence et une lutte moins aisément résolue.

III

La Porte-Saint-Martin a eu l'heureuse idée de reprendre *la Massière* de M. Jules Lemaître. Tout le monde a encore le sujet présent à la mémoire : le peintre Marèze, déjà âgé, mûr pour les honneurs et la paix du foyer, se mettant à aimer, avec le respect et l'ingénuité d'un collégien, une petite jeune fille, Juliette, la massière de son atelier. Cette passion souffle en ouragan dans la tranquille maison de l'artiste, jusqu'au jour où, s'opérant lui-même, il laisse son fils épouser Juliette dont celui-ci est amoureux et dont il est aimé.

Ce qu'il y a d'admirable dans cette pièce, outre M. Guitry, c'est que tout s'y passe entre honnêtes gens, non pas entre honnêtes gens de convention, mais entre honnêtes gens véridiques, c'est-à-dire injustes, violents et égoïstes, et néanmoins pourvus de cette droiture de cœur à quoi se reconnaît, jusque dans les fautes, l'honnêteté. Marèze, sous l'influence de son amour, arrive à une inconscience effroyable ; tandis que sa femme nage dans

l'hypocrisie et l'incompréhension. Mais précisément leur droiture les sauvera. Ce sont de braves gens, d'une bonne solidité morale, non à l'abri des traverses, — personne n'est à l'abri, — seulement susceptibles de s'en tirer sans trop de dégâts.

Ce n'est pas tant l'éloignement du mal qui sépare les honnêtes gens des autres, que la difficulté à l'accomplir par suite de toutes sortes d'habitudes morales, et même quand ils le font, car ils sont hommes, ils ne perdent pas entièrement de vue le droit chemin. Ils prennent des billets d'aller et retour, peut-être par économie, mais plutôt parce qu'ils savent qu'ils reviendront. Il en est tout de même qui perdent leur coupon de retour.

Et quel joli dialogue, à la fois naturel et limpide, simple et fluide, d'un art exquis ! C'est là une de ces pièces où l'on se sent en France, dans la patrie de Racine, de Marivaux et de Musset.

FÉVRIER 1910

Paris inondé : scènes de la rue. — Théâtre de la Porte-Saint-Martin : *Chantecler*, pièce en quatre actes de M. Edmond Rostand.

I. — *Paris inondé : Scènes de la rue* (1).

Chacun n'a pu voir que la misère de son quartier. La somme de ces misères, c'est toute la souffrance de Paris qui, longtemps, réclamera notre secours.

J'habite sur le flanc de ce coteau de Passy dont le bas a été submergé et dont le haut continua sa vie sans accroc. Préservé, je suis à deux pas du fleuve, et c'est là, continuellement, le passage des sinistrés.

L'alarme fut donnée par la porteuse de pain. Elle habite cette rue Gros qui fut une des premières inondées. Aujourd'hui, on y navigue sur deux mètres de fond. Il lui fallut quitter son domicile, abandonner ses quelques meubles, se sauver. Elle est veuve et elle a trois enfants. La boulangère l'a recueillie, tandis qu'une voisine se chargeait des mioches. Ainsi, elle a dû se séparer d'eux.

(1) *Croix* du 4 février 1910.

Et le lendemain, ne voilà-t-il pas qu'elle ramène une collègue, une autre porteuse de pain : solidarité de métier. Celle-là aussi, on l'a logée. Après, ce fut une autre encore. Mais, c'est que ça ne finit pas.

Maintenant, c'est Javel qui donne, Javel qu'on se hâte d'évacuer. On fuit la rive gauche, plus malade que la droite, on passe le pont de Grenelle, on franchit en bachot l'avenue de Versailles et le commencement de la rue de Boulainvilliers, et l'on trouve enfin la terre ferme. Les uns portent une valise, les autres un baluchon. Tout leur avoir tient là. Il pleut à flots sur eux, mais ils ne sentent pas la pluie. Ils ont des figures immobiles, concentrées, comme s'ils ne pensaient qu'à une chose unique, et cette chose unique, c'est un abri. Les passants, émus, les arrêtent, les interrogent :

— Où allez-vous?

— Là-bas !

Ils montrent une direction vague. Cependant ils savent que c'est par là. On veut les assister, leur donner quelque chose. Ils n'ont pas l'habitude. Et il faut parlementer.

— La Seine vous a tout pris. Elle ne nous a rien pris, à nous. Allons, soyez raisonnables.

Ils acceptent sans rien dire, car ils se retiennent de pleurer, et ils continuent leur chemin.



Rue de Boulainvilliers, dans une ancienne pharmacie non louée, la Croix-Rouge a installé un réfectoire. Il y a là deux dames et une religieuse de Saint-Vincent de Paul, une de ces grandes cor-

nettes si aimées à Paris, et qui deviennent rares. Quelques curieux s'amassent devant la porte.

— On peut donner, dit quelqu'un.

Et l'on entre. La religieuse prend d'une main mon offrande ; de l'autre elle tient une assiette de haricots. Elle ne va pas s'interrompre dans son travail qui est pressé. Alors, quand on a donné, comme on ne sert plus à rien, on s'en va. Mais c'est que je n'ai rien vu du tout ! Combien étaient-ils là-dedans à toucher une portion de haricots? Je tâte ma bourse. Il y a encore quelque chose dedans. Dieu ! qu'on a de peine à donner tout ce qu'on a ! Je rentre, et le merci de la religieuse me récompense. Vite, je lui demande :

— Y en a-t-il beaucoup?

— Oh ! je pense qu'il y en aura assez, me répond-elle avec sérénité. On en a fait cuire toute une lessiveuse.

Je lui parle des sinistrés, mais, admirable sollicitude, elle ne pense qu'à ses haricots. Elle ajoute :

— Nous avons aussi du poisson.

Cependant, je regarde les quinze ou vingt rescapés entassés autour de deux tables. Ils ne disent pas un mot, ils sont là, tristes, douloureux, gênés. Ils n'ont pas l'aisance des pauvres dans la pauvreté. Ce sont des ouvriers, des ménagères, qui menaient une petite vie libre, fruit de leur travail. Alors, ils n'ont pas accoutumé de manger le pain d'autrui : cependant cela sent bon, il fait chaud, et tout un lot de vêtements est disposé pour eux dans un coin. Le cœur serré, je n'ose pas les regarder. Il me semble que ce serait injurieux, puisque, moi, je ne les sers pas comme ces dames, comme la religieuse. Et je regagne la rue. Jusqu'à

minuit, on servira ainsi des portions. La lessiveuse tout entière y passera. Elle y passera bien avant minuit, car déjà on fait queue à la porte pour remplacer les malheureux attablés.



La rue est à peine éclairée. Un grand vent agite les flammes grêles des becs de gaz menacés. J'entends des sanglots. C'est une femme qui pleure et qu'une autre femme tâche de consoler. La première a quitté Javel envahi. Elle ne sait pas où aller coucher. Je lui indique l'asile de Boulainvilliers.

— Là, on vous recueillera. Il y a aussi des lits rue Boileau.

— Mais je n'ai pas de papiers.

— Pas besoin. Vous direz que vous venez de Javel.

Comme tous les Français, elle est dressée à la nécessité des certificats. Cependant sa compagne la retient :

— Viens chez moi. Viens chez moi.

— Je veux bien.

Et comme je m'informe :

— Où est-ce, chez vous?

— Rue de Lourmel.

— Mais elle est sous l'eau.

— Je l'ai quittée ce matin pour aller à mon travail, je pense bien y rentrer, j'ai un grand lit. Elle y sera bien.

Et les voilà en route, l'une qui n'a plus de domicile, l'autre qui n'est pas sûre d'en avoir un, mais qui l'offre tout de même. Elles se connaissent à

peine, elles s'appuient l'une à l'autre. Je les suis : pourront-elles passer? A la hauteur de la rue La Fontaine, où l'eau commence à venir, elles se heurtent à un premier barrage. Elles obtiennent de le franchir. Au bas de la rue Boulainvilliers, elles appellent un batelier. On y voit à peine, et l'eau paraît toute noire. Un instant la lanterne du batelier les éclaire. Puis elles disparaissent sur le pont de Grenelle. Que Dieu les garde !

Je viens de voir une vraie image de la charité...

II. — *Chantecler.*

Un de mes plus anciens souvenirs de lecture, ce sont les *Scènes de la vie des animaux.* Je ne sais si vous connaissez les *Scènes de la vie des animaux :* c'est un ouvrage en deux gros tomes avec des images de Granville, qui dut paraître sous Louis-Philippe et qu'on retrouve encore dans les bonnes maisons de campagne. Plusieurs écrivains ont collaboré à son texte : il y a *le Merle blanc* d'Alfred de Musset, *les Amours d'un papillon* de Stahl, d'autres que je ne me rappelle plus très bien. Mais le texte, sauf celui de Musset que j'ai relu depuis ces jours lumineux qui s'éloignent, j'ai pu l'oublier, tandis que les illustrations, je les revois malgré le temps. Je revois le dindon qui avait toute l'importance d'un riche banquier, le hanneton en homme du monde, la guêpe en danseuse, le mille-pattes en pianiste naturellement, la colombe en vieille fille dévote, les chiens en gen-

darmes et gens de police, le lapin en petit employé de bureau, l'épervier en braconnier. Dieu! que c'était amusant! Je me divertissais à les dessiner avec soin. Ils portaient de vagues costumes semblables aux nôtres, qui donnaient plus d'humanité à leur personnalité d'animaux. C'est un exercice dangereux pour un enfant de regarder avec tant de plaisir un album aussi bigarré. Quand il commencera d'observer la société de ses semblables, il sera exposé à bien des réminiscences. Que de figures lui paraîtront connues! Un profil chevalin, une face de mouton, une bonne tête de veau sur de solides épaules, des oreilles de roquet, une barbe de chèvre, un air d'oiseau de proie, une démarche de canard lui composeront une nouvelle arche de Noé. Il confondra les règnes divers de la nature, ou plutôt il les découvrira dans l'homme. Et il s'habituera à surprendre avec une certaine facilité ces ressemblances, d'ailleurs assez fréquentes.

Il y a deux manières de traiter les animaux en littérature : les affubler de nos propres sentiments, donner par leur entremise une forme pittoresque à l'expression de notre vie, ou bien les étudier en eux-mêmes et s'efforcer de les faire parler et agir selon la psychologie que nous leur attribuons, selon les mœurs que nous avons pu relever dans leurs communautés. Notre La Fontaine est l'admirable exemple de la première manière. Ses fables *aux cent actes divers et dont la scène est l'univers* sont une comédie humaine. Il se contente de choisir les bêtes qui s'apparentent physiquement, ou, par un trait convenu, aux types et aux caractères qu'il veut peindre. Le renard sera l'homme

rusé, le loup sera l'homme libre, le chien un bon serviteur, le bouc un imbécile. Contre toute vérité il les mettra en relations les uns avec les autres. La cigale et la fourmi se connaîtront, tout comme le renard et la cigogne, et nous assisterons à d'étranges colloques entre la génisse, la chèvre, la brebis et le lion. Que lui importe la vraisemblance? Il est naturel que notre littérature, essentiellement sociable, toute pénétrée de l'attrait humain, se soit ainsi servie de cette nouvelle troupe de comédiens pour représenter une fois de plus l'éternel drame de notre cœur. Mais d'autres littératures se sont montrées plus respectueuses de la vie animale, ont moins cherché à l'accaparer. Le bon, le délicieux Andersen s'est penché attentivement sur ce monde réservé aux naturalistes. Il s'est demandé quels pouvaient bien être les idées, les sentiments, les amours des cygnes ou des hirondelles, des taupes, des crapauds ou des limaçons, et il ne les a fait entrer en scène que pour leur prêter un langage approprié. Il les incline vers nous par de mystérieuses affinités. Il leur prête tout de même beaucoup de nos façons d'être, mais c'est sans le vouloir expressément. Il aimerait tant les pénétrer, les comprendre ! Jeu de tout repos, mais qui ne serait pas sans péril s'il n'était irréalisable, car il risquerait de détruire bien des illusions. Des escargots causent entre eux dans un jardin, avec une vague crainte qu'on ne les ramasse pour les fourrer dans un panier : « Ils avaient entendu dire qu'au bout du parc il y avait un château. Là, on était cuit ; cela vous rendait tout noir, et alors on était posé sur un plat d'argent. Ils ne savaient pas trop ce que cela signifiait ;

mais un instinct obscur leur disait que c'était là quelque chose de très honorable. » Andersen se reconnaît bien là. Il s'aventure beaucoup en autorisant ses escargots à tant d'expérience ; mais, dès qu'il s'en doute, il bat en retraite, et s'en tire avec un *instinct obscur* et un petit entrechat d'humoriste. Les animaux ne lui suffisent pas. Il interroge aussi les plantes et les fleurs, tel ce petit sapin orgueilleux qui voulait devenir un mât de vaisseau quand c'est déjà bien beau de pouvoir figurer au soir de Noël, et jusqu'aux objets inanimés.

Objets inanimés, avez-vous donc une âme?

Sans doute. Comment n'en auraient-ils pas, quand c'est un poète qui les interprète? Une théière soupire, chante et fume, et Andersen ne craint pas de nous intéresser à ses espoirs et à ses mélancolies, tout comme à ceux de la petite sirène qui prend sa retraite et consent à devenir une simple femme. J'imagine que celle-ci reviendra un jour à son métier de sirène. Il faut être le candide Andersen pour supposer qu'une femme renonce jamais complètement à une si reluisante profession.

Ces deux écoles se partagent équitablement la littérature d'aujourd'hui. M. Rudyard Kipling, le rude et âpre Kipling, a suivi la voie d'Andersen, et notre Edmond Rostand s'est rallié à La Fontaine. La ménagerie de Kipling n'est pas trop apprivoisée. Elle respire l'air des forêts natales. Dans ses deux *Livres de la Jungle*, il attribue à ses loups, à ses tigres, à ses buffles, à ses éléphants, à ses singes, à ses phoques eux-mêmes, des caractères qui, par un artifice extraordinaire,

nous paraissent leur convenir à merveille. On dirait qu'il les a fréquentés, écoutés, devinés. Sans doute il les traduit en humanité, mais par le moyen d'un vocabulaire simple et de sentiments primitifs. Ils ressemblent encore à des hommes, mais à des hommes lointains, préhistoriques, d'avant la civilisation. En ce temps-là, peut-être les hommes ressemblaient-ils à des bêtes sauvages. Kipling est le plus puissant évocateur de la nature vierge. Il nous restitue la jeunesse de la terre dans sa fraîcheur, sa violence et sa nouveauté, c'est-à-dire quand l'homme n'était pas encore le maître. Lui-même, n'a-t-il pas vécu son enfance aux Indes, dans cette demi-indépendance exotique et dans la lumière orientale qui prédisposent l'imagination aux riches visions intérieures plutôt qu'à l'analyse de nos passions, telles qu'un passé déjà bien long et beaucoup de littérature les ont compliquées ! Un Leconte de Lisle, un Hérédia, sans mettre en scène les animaux, nous en ont donné quelques belles représentations plastiques, et sans doute pour les avoir vus de bonne heure errer librement, pour leur avoir accordé cet intérêt qu'on leur témoigne plus volontiers quand on dépend d'eux davantage.

M. Edmond Rostand n'a pas été tenté de poursuivre jusque dans ses retraites l'âme incertaine des bêtes. Il les a déguisées en hommes, sans les mélanges souriants et nonchalants de La Fontaine, sans l'infinie variété et la grâce flexible du fabuliste dans la peinture des mœurs, et il leur a donné à interpréter notre vie dans ses directions essentielles. *Chantecler* a été composé dans la paix de la campagne, sous son influence bienfaisante.

Rappelez-vous les soirées triomphales de *Cyrano*, de l'*Aiglon*. Le jeune vainqueur va-t-il profiter et jouir de sa gloire sur place? Il est maître des théâtres et de la foule. Paris l'idolâtre. Et il s'en va. Il s'en va au pays basque, au bord des Pyrénées, dans une solitude enchantée. Et cette solitude lui parle. Il regarde la nature en action, l'uniforme existence agricole. Une cour de ferme suffit à le retenir, et il y voit un petit univers, réduction de l'autre, avec les mêmes énergies, les mêmes rivalités, les mêmes leçons. Autour de lui, c'est la chanson de la vie éternelle, celle qui est liée au sol comme l'arbre par ses racines, celle qui supporte le poids du jour sans vaines plaintes et sans vains désirs. Chacun y est à sa vraie place. Les âges ne la modifient pas. Elle n'est point sujette à la mode, et tout s'y accomplit sérieusement, selon des rites presque sacrés. Elle se contente du même horizon, mais c'est un horizon familier. Les coteaux, les collines qui le bordent laissent assez d'espace à la forêt, aux champs de blé et d'avoine pour contenter les yeux. Et sans cesse la lumière le varie. Dans ces limites d'un regard, c'est l'émouvant poème du travail, du courage quotidiens.

Geoffroy Rudel cherchait au delà de la mer son mystérieux amour. Cyrano de Bergerac offrait sa vie en holocauste à l'ironie du sort. Et l'Aiglon, à la dure gloire de l'Aigle, venait ajouter sa souffrance. C'étaient des destinées exceptionnelles, soulevées d'un souffle d'héroïsme. Mais l'héroïsme, il n'est pas besoin de le poursuivre si loin. N'est-il pas dans la subordination à sa vie? Subordination qui n'est pas la résignation courbée et triste, mais ce joyeux calme, prêt à accepter le jour qui vient,

à en tirer bravement le meilleur parti. Subordination qui n'est pas si aisée : tant d'influences contraires s'efforcent de nous y arracher, la vanité, l'opinion d'autrui, la crainte du ridicule, la faiblesse de la volonté et, plus encore, la faiblesse du cœur.

Ainsi, peu à peu, dans le cerveau du poète s'assemblaient les éléments d'un nouveau drame, le drame de l'Acceptation. Depuis Homère, le sujet n'en est pas nouveau : il est dans Gœthe, il est dans Lamartine, il est dans Mistral, il est dans Barrès, il est dans tous les poètes du sol. Mais ce thème immortel n'est pas, ne sera jamais épuisé. Le décor, ce sera cette cour de ferme où l'idée première a surgi. Les personnages? un coq, des poules, et toute l'agitation de la basse-cour, paons, dindons, oies, canards, et quelque oiseau des bois qui représentera la liberté. Des animaux suffiront à exprimer ce qui tourmente les hommes. L'idée enfin sera l'exaltation du sol natal, du foyer, de la tâche limitée et fermement accomplie contre les railleries, les ironies, les coteries, contre l'amour même. Quant aux moyens d'exécution, chaque artiste a les siens. Ceux de M. Rostand étaient d'une virtuosité extrême. *Cyrano*, dont le sujet leur convenait à miracle, en avait révélé tout l'éclat. La bonne terre paisible, qui avait simplifié l'esprit du poète, les simplifierait-elle pareillement? Lui inspirerait-elle cette mesure qui sait écarter toutes les inutilités, toutes les scories, cette défiance de l'habileté, ce goût, cet art de choisir parmi les tours et les mots? Avec toute sa modernité M. Rostand, ainsi que l'a très bien expliqué M. Faguet, se rattache, bien plutôt qu'aux roman-

tiques, aux prédécesseurs des classiques. Il ressemble aux contemporains du *Cid :* s'il se plaît, comme Corneille, au voisinage des héros, il a fréquenté, comme un Scudéry, chez les *Précieuses*, comme un Théophile de Viau, chez les *Burlesques*. Il aimait à tenir salon sur les cimes, à se délasser des fatigues de l'ascension avec de l'esprit et de la fantaisie. Renoncerait-il à tant de richesses littéraires, dans le combat qu'il allait entreprendre contre les artifices qui nous empêchent de voir nettement la véritable beauté de la vie, si différente de l'imaginaire? La solitude conseille bien les poètes, les philosophes qui suivent mieux leur pensée dans la même direction, mais un auteur dramatique peut-il aussi aisément s'en accommoder? Ne risque-t-il pas, en perdant le contact avec le public, de se priver de cette observation directe dont la continuité lui est si nécessaire?

Ainsi se préparait *Chantecler*. Tout le bruit qu'on a fait autour de cette pièce ne saurait empêcher qu'elle ne porte la marque du désintéressement intellectuel. Son aventure, quand on y songe, est même extraordinaire. Elle a été écrite, visiblement, par satisfaction personnelle, par épanchement lyrique, par besoin de se résumer soi-même, de voir clair en soi et autour de soi après les secousses du succès, par désir de se rattacher à l'existence naturelle. Après *Cyrano* et l'*Aiglon*, il semblait que M. Rostand allait écouter la suggestion du public, travailler pour le public, subir même ces déformations qu'imposent trop souvent les caresses du public, et pas du tout, il se reprenait, il allait demander à la terre ses avertissements et sa paix. Seulement sa retraite, son silence

amassaient autour de lui une folie de curiosité, une tempête de publicité bien capable de donner le change sur l'initiale noblesse de *Chantecler*. *Chantecler*, sans doute, se relie à la *Princesse lointaine*, à *Cyrano*, à l'*Aiglon*. Les procédés n'en sont pas différents. Mais précisément parce que l'œuvre est plus originale, moins astreinte aux nécessités dramatiques, elle les dépasse de tous les côtés à la fois, en surabondance lyrique et en facilité d'amplification : l'imagination en est plus large et plus simple, et, par un contraste étonnant, l'exécution que cette simplicité et cette largeur de conception auraient dû guider, tantôt prend son élan pour s'élever jusqu'à l'hymne et jusqu'à l'ode, ce qui peut rompre la cadence théâtrale, mais satisfait du moins nos ardeurs, et, tantôt, chose plus grave, se laisse conduire par les mots, au lieu de les assujettir, s'abandonne au désordre du développement, subit cette dangereuse griserie verbale qui déjà emportait Hugo jusqu'à lui ôter toute clairvoyance. Dans ce prestigieux opéra d'une orchestration compliquée, savamment ouvragée, et qui accueille des sonorités douteuses, monte le chant de la terre en travail.

***

Et maintenant je viens à l'analyse de *Chantecler*.

Le rideau va se lever, quand une voix s'écrie : — Pas encore ! — Un monsieur, escaladant l'orchestre, court s'adosser à la boîte du souffleur.

C'est le prologue. On entend toutes sortes de bruits, que le directeur, car c'est lui, nous explique :

> Voici que peu à peu l'action se situe :
> Rien ne crée aussi bien l'atmosphère qu'un son...

Le rideau peut être tiré, ces rumeurs nous annoncent la campagne, et nous n'avons pas d'étonnement en effet à nous trouver devant une cour de ferme, avec son poulailler, son abreuvoir, et, plus loin, une meule dorée, une charrette renversée, les brancards en l'air. Les poules caquettent entre elles : un poussin s'est installé dans un sabot, une toute vieille sort, de temps à autre, la tête d'un panier pour lancer un dicton populaire, généralement plein de sagesse, comme une bonne paysanne au courant des choses. Et de qui parle-t-on? Du coq absent. Le merle apprivoisé qui s'agite dans sa cage en dessine avec des mots la caricature. Un pigeon voyageur, qui court la poste, se penche sur le toit de la volière, et s'informe :

> Est-ce vrai que son chant rythme, active, guerroie,
> Fait rire le travail et fuir l'oiseau de proie?

Car Chantecler est célèbre au loin. Mais le pigeon, aux réponses embarrassées qu'il reçoit, commence à craindre de colporter des louanges excessives. Le merle a fait école : il a chassé l'admiration du chef, et d'ailleurs, qui donc est prophète dans son pays? Cependant, voici Chantecler qui rentre. Il est préoccupé, il cherche, il regarde, il prononce des paroles incohérentes, et s'étant accordé au rythme de la terre, il entonne l'Hymne au soleil :

Toi qui sèches les pleurs des moindres graminées,
Qui fais d'une fleur morte un vivant papillon,
Lorsqu'on voit, s'effeuillant comme des destinées,
Trembler au vent des Pyrénées
Les amandiers du Roussillon,

Je t'adore, Soleil ! ô toi dont la lumière,
Pour bénir chaque front et mûrir chaque miel,
Entrant dans chaque fleur et dans chaque chaumière,
Se divise et demeure entière
Ainsi que l'amour maternel !

Je te chante, et tu peux m'accepter pour ton prêtre,
Toi qui viens dans la cuve où trempe un savon bleu,
Et qui choisis souvent, quand tu vas disparaître,
L'humble vitre d'une fenêtre
Pour lancer ton dernier adieu !

Tu fais tourner les tournesols du presbytère,
Luire le frère d'or que j'ai sur le clocher,
Et quand, par les tilleuls, tu viens avec mystère,
Tu fais bouger des ronds par terre
Si beaux qu'on n'ose plus marcher !

Tu changes en émail le vernis de la cruche,
Tu fais un étendard en séchant un torchon ;
La meule a, grâce à toi, de l'or sur sa capuche,
Et sa petite sœur la ruche
A de l'or sur son capuchon !

Gloire à toi sur les prés ! Gloire à toi dans les vignes !
Sois béni parmi l'herbe et contre les portails !
Dans les yeux des lézards et sur l'aile des cygnes !
O toi qui fais les grandes lignes
Et qui fais les petits détails !

C'est toi qui, découpant la sœur jumelle et sombre
Qui se couche et s'allonge au pied de ce qui luit,
De tout ce qui nous charme as su doubler le nombre,
A chaque objet donnant une ombre
Souvent plus charmante que lui !

Je t'adore, Soleil ! Tu mets dans l'air des roses,
Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson !
Tu prends un arbre obscur et tu l'apothéoses !
O Soleil, toi sans qui les choses
Ne seraient que ce qu'elles sont !

Cette ode à la lumière qui se donne toute à tous et qui crée la beauté des choses, est d'un beau mouvement, direct et bien ordonné. C'est un exemple, l'un des meilleurs, de ces élans lyriques que j'ai signalés dans *Chantecler*. Et après avoir chanté, le coq fait sa ronde dans la basse-cour, indique à chacun sa tâche avec bonne humeur :

... De nos travaux, tous, faisons-nous des joies.

Il aime la vie, il aime sa vie, et il veut que chacun aime et remplisse bien la sienne. Cependant Patou, le bon chien, le met en garde contre un optimisme qui risque de le désarmer. Il a des ennemis et, content de son sort, il ne s'en doute pas. Le merle, dont l'esprit va de la caricature à l'à peu près, de la critique au calembour, et qui le poursuit de ses ironies, ce merle vêtu de noir, *petit croque-mort de la Foi qui sautille*, répand dans la basse-cour une malsaine influence. C'est la moquerie perpétuelle, la négation de toute obligation, le dénigrement de toute supériorité, la diminution de toute force par le ricanement. Ainsi l'autorité de Chantecler est sournoisement minée. Une autre action déprimante est exercée par le Paon. Celui-là fait la mode, restreint l'existence à un but de mesquines vanités, de petits succès, dirige, chez la Pintade qui a son jour, la coterie des esthètes, des snobs et des mondaines. Tant de choses se peuvent-elles passer dans un poulailler? Sans doute, si ce

poulailler est un microcosme qui résume notre société. Et Patou n'a pas tout dit. Il ignore le complot des oiseaux de nuit, adversaires naturels de celui qui appelle le jour. Et, tandis qu'il parle, le plus dangereux de ces ennemis qu'il croit dénombrer fait son apparition. La Faisane casquée d'or, à la belle queue d'or, vient en volant échouer à ses pieds, — pardon, à ses pattes. Chassée, traquée, elle demande asile. On la recueille, on la sauve, elle consent à demeurer jusqu'au lendemain matin, et même à assister au « cinq à six » de la Pintade qui l'invite pour sa ravissante toilette où elle voit une cause d'attraction. La Faisane, c'est tout le charme de l'Étrangère, de l'étrangère libre et passionnée pour qui ces mots de travail, de pays natal, de pain quotidien n'ont pas de sens, à qui l'indépendance des forêts a communiqué une âme de désir et de conquête. Chantecler lui montre l'enclos où sa vie s'écoule, énumère pour elle les objets familiers et rustiques qui suffisent à son horizon. Le tour du propriétaire la remplit d'étonnement. Elle ne comprend pas qu'on accepte de demeurer ainsi à la même place, comme attaché, quand la terre est si vaste et si diverse. C'est toujours la même chose ici, s'indigne-t-elle. Et Chantecler proteste :

..... Rien n'est pareil
Jamais sous le soleil, à cause du soleil,

Et après s'être exalté sur la varitété que distribue la lumière, il conclut :

Quand on sait regarder et souffrir, on sait tout...

Regarder, il le sait, le beau coq. Mais souffrir, pas encore. Il ne connaît même pas qu'en regar-

dant la jolie Faisane il regarde précisément sa souffrance à venir. Il se donne en triomphateur quand il n'a pas encore affronté l'épreuve. Il se croit sûr de vaincre, alors qu'il n'a pas lutté. Déjà, auprès de sa compagne improvisée, un vague trouble l'envahit. Qu'est-ce que cet attrait singulier de la forêt dont elle parle? Il y aurait donc d'autres façons de sentir la vie, préférables à la sienne?

La nuit est venue. Les poules sont couchées. Vainement Chantecler a tenté de rejoindre l'Étrangère. Elle l'a écarté, non sans un peu de dédain. Et voici qu'autour du poulailler endormi les oiseaux de nuit se rassemblent. Ils ont formé un complot contre Chantecler qui, chaque matin, interrompt de son cri victorieux leurs chasses et leurs pièges. Le chat en est, le merle en est, en amateur, car il se moque de tout, et même des complots. La belle Faisane, qui étouffe sous un toit et qui est sortie pour respirer la fraîcheur, entend cette explosion de haines contre Chantecler. Chantecler menacé l'intéresse. « Je commence à l'aimer », soupire-t-elle.

Le second acte, c'est *le Matin du coq*. Les oiseaux nocturnes terminent leur conciliabule secret (ce qui a le tort de nous ramener exactement à la fin du premier acte), car les ténèbres de la nuit commencent de se désagréger. Tout à l'heure, chez la Pintade, Chantecler entraîné rencontrera la mort. Dans sa manie d'exotisme, de cosmopolitisme, la Pintade a invité quarante coqs étrangers, produits bizarres et monstrueux élevés dans le voisinage par un aviculteur, et dont la cage a été ouverte. Parmi eux figure un coq de combat, spa-

dassin terrible et spécialement armé, qui cherchera querelle à Chantecler et qui l'égorgera. Alors le jour ne se lèvera plus. Alors la nuit régnera, la nuit épaisse et commode qui appartient à toutes les bêtes méchantes et perfides. Le cri de Chantecler est si arrogant et strident qu'il arrache, le matin, la lumière incertaine à son hésitation. Si Chantecler cesse d'appeler, la lumière ne se décidera plus. Mais le voici qui vient sur la lisière de la forêt. Le Soleil n'est pas loin : il faut fuir, se cacher. Et Chantecler apparaît, amenant avec lui la Faisane qu'il a conviée à son chant. Que fait-il? Il creuse la terre de ses pattes, il a l'air de chercher une place où s'installer. Chantecler interrogé s'explique en une tirade qui est déjà célèbre, et qui est, en effet, magnifique :

Je ne chante jamais que lorsque mes huit griffes
Ont trouvé, sarclant l'herbe et chassant les cailloux,
La place où je parviens jusqu'au tuf noir et doux !
Alors, mis en contact avec la bonne terre,
Je chante... et c'est déjà la moitié du mystère,
Faisane, la moitié du secret de mon chant...
Qui n'est pas de ces chants qu'on chante en les cherchant,
Mais qu'on reçoit du sol natal comme une sève !
Et l'heure où cette sève, en moi, surtout s'élève,
L'heure où j'ai du génie, enfin, où j'en suis sûr,
C'est l'heure où l'aube hésite au bord du ciel obscur.
Alors, plein d'un frisson de feuilles et de tiges
Qui se prolonge jusqu'au bout de mes rémiges,
Je me sens nécessaire et j'accentue encor
Ma cambrure de trompe et ma courbe de cor.
La terre parle en moi comme dans une conque.
Et je deviens, cessant d'être un oiseau quelconque,
Le porte-voix en quelque sorte officiel
Par quoi le cri du sol s'échappe vers le ciel !

Son cri vient de plus loin que lui. La terre s'exprime par son chant. S'il invoque le jour, c'est

que la terre en a besoin pour être fécondée. Il faut qu'il entre en contact avec la vie du sol pour trouver la plénitude de sa force, l'orgueil de sa puissance, capable alors de tirer dans l'azur ce soleil qui se cache derrière la montagne et dont la présence est nécessaire. Car le soleil, c'est lui qui le fait lever : oui, c'est lui, il en est sûr. Il faut qu'il en soit sûr : où puiserait-il, sinon dans cette certitude, les ardeurs qu'il prodigue dans l'accomplissement de sa tâche quotidienne? L'aube tremble sur les collines. Il va l'émouvoir, déchirer les dernières nuées, opérer le miracle de l'or. Et la Faisane recueillie, attendrie, enthousiasmée, l'entend, le voit réaliser sa triomphale prouesse. Il distribue véritablement la lumière, sur les coteaux d'abord, sur les prairies en pente, et puis jusque dans le fond du val, sur le clocher du village, sur les chemins, jusque dans les ravins oubliés, dernier domaine de l'ombre. L'astre a paru, tout s'éveille : le coq a chanté. Il s'arrête, épuisé. Et il songe que demain, après-demain, toujours, il lui faudra recommencer son formidable labeur. S'il venait à hésiter, à renoncer, le jour ne se lèverait pas. Et la vallée dont il a la garde serait livrée à toute l'horreur d'une nuit perpétuelle.

— Bien joué ! approuve le Merle qui a assisté à la scène de résurrection et pour qui Chantecler n'est qu'un comédien organisant une grande scène de séduction pour sa petite amie. Il suffit de ce mot pour que Chantecler doute de lui-même et de sa force. Ainsi l'esprit ruine et détruit, enlève aux êtres d'action cette confiance en soi qui les autorise aux grandes audaces. Mais Chantecler se res-

saisit et accable à son tour le Merle de son ironie vengeresse.

C'est le jour de la Pintade. Elle reçoit, au bord du potager, entre cinq et six heures du matin, pendant une absence du jardinier qui se réconforte au cabaret. Une pie sert d'huissier et annonce les visiteurs. La Pintade compte, ce matin-là, sur un succès exceptionnel. Voici les Poules de la basse-cour, gentilles ménagères que la mondanité a gagnées et qui viennent perdre ici leur temps quand elles auraient des poussins à soigner et des grains à amasser : mais elles veulent parader au lieu de servir. Voici la Faisane dans sa toilette resplendissante et sa grâce sauvage : elle est curieuse de connaître un salon littéraire. Voici le Paon, superbe et infatué, jugeant de haut, critiquant avec solennité d'un seul mot emphatique et rare, d'un mot lapidaire : il est le prince de la mode, l'arbitre des élégances, il incarne la petitesse prétentieuse et la sotte vanité. Et voici enfin, troupe empanachée et chatoyante, les coqs exotiques, affublés d'extravagants plumages, chamarrés de titres, plastronnant, jargonnant, se dodelinant, rastaquouères d'outre-monts ou d'outre-mer, qui s'étalent avec complaisance et font les maîtres chez autrui, rien que par la place qu'ils tiennent et la façon qu'ils ont de l'occuper et de l'agrandir. Parmi eux figure le coq de combat, haut perché, armé de pied en cap, insolent comme un professionnel de l'escrime. Enfin, le dernier, arrive Chantecler, Chantecler qui peut régner sur une basse-cour, mais qui, dans ce milieu étrange, pour ne pas dire étranger, se sent dépaysé, gêné. Celles-là mêmes qu'il encourage et protège sur le sol natal

tout le long du jour ont à peine l'air de le reconnaître et sourient aux jugements du Paon, au bavardage des Exotiques, aux sarcasmes du Merle : elles ont perdu leur bonne nature première, la mode les a transformées.

La querelle naît sur une injure jetée à la rose, à la rose que Chantecler défend. Et le guet-apens réussit : le spadassin entre en ligne et provoque le chevalier de la rose. Un duel, un duel chez elle : quel succès pour la Pintade ! On se met en cercle autour des combattants, on joue sur leur chance comme aux courses : c'est très chic. Chantecler n'est plus, pour les siens, qu'un objet de curiosité, une occasion d'enjeu. Seule, la Faisane suit avec anxiété la lutte. Lutte que le jeu de la scène a rendue un peu singulière, à vrai dire ; car on y voit Chantecler, le coq gaulois, dans une attitude passive qui ne saurait guère lui convenir : au lieu d'attaquer, c'est à peine s'il se défend. Mais une ombre légère a passé sur le champ de bataille. C'est le vol d'un oiseau qui s'approche : l'épervier descend, guettant un poussin. Alors Chantecler prend le petit sous son aile protectrice, tandis que toute la basse-cour vient se ranger derrière lui, près de lui, tremblante, épouvantée. Il pousse son cri aigu et l'épervier s'éloigne. Mais, dès qu'il n'est plus nécessaire, le monde reprend ses droits et de nouveau les siens l'abandonnent. Ce rôle de défenseur lui a restitué son énergie défaillante : le duel recommence, et le coq de combat se blesse lui-même. Pourquoi n'est-ce pas Chantecler qui l'a vaincu ? Pour un héros, Chantecler a peu de chance. Écœuré de la sottise et de la lâcheté dont il a été témoin, il consent à suivre vers la forêt la Faisane qui le supplie.

C'est une vieille forêt laissée à elle-même, où les bêtes et les plantes vivent en liberté. Là, plus de mode, plus d'intrigue, plus d'envie, rien qu'une vie simple et naturelle. Chantecler y oubliera les tristesses qu'il eut à subir. A peine arrivé, il y reçoit une délégation de crapauds. C'est une savante académie qui veut lui offrir un banquet pour célébrer son chant bien supérieur à celui du Rossignol. Chantecler a entendu parler de l'art du Rossignol, mais il ne l'a jamais entendu. Il connaît sa renommée : aussi est-il flatté d'une louange qui le place lui-même au-dessus, il se rengorge, il accepte. Mais quelle est cette voix mélodieuse qui prélude dans le silence de la nuit, qui vibre, qui s'enfle démesurément jusqu'à remplir toute la nuit? Ce ne peut être que le Rossignol. Chantecler a compris : il chasse les crapauds. Ce qui s'est passé pour lui, là-bas, chez la Pintade, se passe ici-même, pareillement, à l'occasion du chanteur divin. Personne, si haut qu'il soit, n'est exempt de la haine et de la jalousie : toujours il faut lutter pour s'imposer, ou plutôt pour remplir le but à quoi l'on est destiné. Ce renforcement de l'idée principale est une belle idée dramatique.

Cependant il n'a pas encore trahi sa mission. Chaque matin il quitte la Faisane, court au poulailler, réveille de sa voix claironnante la basse-cour, assigne à chacun son office, après quoi il revient auprès de la Faisane et lance, pour elle, un cocorico, qui est le dernier avant le lever du soleil et qu'elle croit être le premier. Elle a surpris son manège et veut que Chantecler oublie tout pour elle. Comme une grande amoureuse, elle exige le sacrifice total de ce qui n'est pas elle. Il faut

qu'un matin Chantecler oublie de chanter. Alors on verra si le jour se lève quand même, ou si le jour n'est que l'esclave obéissant de Chantecler. Elsa poursuivait le mystère de Lohengrin. Psyché voulut de sa lampe éclairer l'Amour. La Faisane, non moins curieuse, non moins femme, connaîtra le secret du Coq, et ce sera son éclatant triomphe amoureux. Car les symboles se multiplient, se précipitent dans le poème de M. Rostand, et celui-ci n'est pas le moins beau.

Quand le Rossignol chante, on croit l'écouter cinq minutes et la nuit tout entière a passé. La Faisane, qui le sait, a conduit Chantecler vers l'arbre où le musicien égrène éperdument ses mélodies. Chantecler, qui a chassé les crapauds, demeure, en effet, attentif et palpitant. Qu'est son pauvre cri pointu auprès de ces notes profondes et pures? Un coup de feu retentit et un tout petit paquet de plumes brunes tombe sur la mousse. Cette minuscule chose qui gît là, tout à l'heure suffisait à peupler l'espace nocturne. Le chanteur est mort, le plan de la Faisane a échoué. Mais voici que du sommet de l'arbre s'égoutte à nouveau la divine chanson. Un autre, à la même place, la continue. Ainsi rien ne finit, tout recommence, les morts continuent immédiatement les vivants. Ainsi par cette persistance et ces continuels sacrifices s'accomplissent les œuvres durables.

Mais Chantecler, retenu par l'admiration, a oublié le matin. Quelle est cette clarté qui se glisse à travers les branches, qui pénètre dans la Forêt? Plus de doute, le jour se lève, le jour s'est levé et Chantecler n'a pas chanté. La Faisane est victorieuse : l'amour, une fois de plus, a fait oublier

le devoir. Surtout l'amour a fait mesurer à Chantecler sa faiblesse. C'est assez le résultat de l'amour. On s'en va orgueilleux et hautain, jugeant les autres avec sévérité, sûr de soi, plein de soi, et il semble que rien ne pourra modifier une telle sécurité. On rencontre sur son chemin la tendresse, et cette belle confiance est bientôt réduite. Le monde qui n'était pas assez grand pour nous appartenir, nous ne songeons plus à sa conquête : un cœur nous suffirait. Nous constatons avec surprise que nous ne sommes plus si forts ni si durs qu'il nous semblait. Nous n'osons plus mépriser avec tant d'autorité et de désinvolture l'amas considérable des faiblesses humaines à quoi la nôtre est venue inopinément s'ajouter. Il nous reste pourtant assez de clairvoyance pour nous guider, assez d'énergie pour continuer notre route dans la bonne direction. Nous avons perdu notre royauté, et non pas notre bonne volonté. Ainsi en sera-t-il de Chantecler. Son orgueil est brisé : il n'est plus, il a cessé d'être le dispensateur de la lumière, l'ordonnateur des fêtes du jour, il se contentera désormais de son rôle d'avertisseur. Il le remplira comme autrefois, bien qu'il soit humilié. Il servira au lieu de commander. Son commandement n'était qu'une illusion. En perdant l'illusion, on ne perd pas sa tâche à accomplir. Et il quitte la Forêt et la Faisane, la douceur de l'indépendance et de l'amour, pour aller reprendre son poste, pour ne pas trahir. Au poulailler on l'attend, on compte sur lui. Fidèle à son humble vie, il regagne le sol natal, la petite cour de ferme, la monotone et chère assemblée des siens.

Dénouement plus heureux encore, trop heureux :

la Faisane, prise dans un filet, le rejoindra au poulailler, vivra désormais avec lui. Comme le bourgeois de Bruges, Chantecler aura donc à domicile sa maîtresse et sa femme, ou plutôt ses femmes. C'est peut-être beaucoup. Sa tâche quotidienne ressemblera aux travaux d'Hercule. J'eusse préféré, pour la clarté du symbole, que la Faisane demeurât dans sa forêt, et que Chantecler connût, dans son retour, quelque sacrifice.

***

Chantecler est néanmoins un poème à la gloire du foyer. Les symboles y naissent et s'y épanouissent avec une générosité magnifique. Il s'en dégage, sauf au troisième acte et je dirai pourquoi, une vaillantise tout ensoleillée et, à la fin, dans la Forêt, une mélancolie comparable à celle du dernier acte de *Cyrano*. Ce coq qui se plante, qui se fixe en terre pour chanter et appeler le jour, parce qu'il sent qu'ainsi relié il chantera mieux et plus haut, ce coq qui lutte contre l'envahissement des plus saines natures, des plus paisibles destinées par la manie de la mode, par l'admiration des étrangers, par la convoitise d'un autre état, par la pratique ou la peur de l'ironie qui dessèche, de la blague qui rapetisse, par tout ce qui nous détourne de la vie normale et régulière, par *l'esprit du monde* enfin, pour employer un mot des manuels sacrés, ce coq orgueilleux qui de l'amour apprend sa faiblesse, mais que l'amour ne fait pas renoncer, est bien un descendant de son grand ancêtre gaulois. Et ce poème si large, si touffu, qui paraissait difficilement réalisable sur la scène,

n'est pas trop gêné au théâtre. La virtuosité de l'auteur de *Cyrano* se reconnaît au grouillement des personnages, à leur nombre, à leur vie en commun où chacun joue son rôle, où personne n'est jamais oublié. Mais les beautés, dans *Chantecler*, sont néanmoins plus lyriques que dramatiques. Et la simplicité même des symboles y fait parfois, avec le luxe exagéré et le faux brillant de l'expression, une disparate.

J'ai donné deux exemples de ce lyrisme qui monte et éclate en fusée. Je voudrais maintenant montrer, avec le moins de pédanterie possible, comment les images dans *Chantecler* sont tantôt d'une extrême justesse, et tantôt d'une recherche excessive. Le Pigeon décrit le chant du Coq :

Nous l'entendons chanter de notre pigeonnier.
C'est Celui dont le chant tient plus au paysage
Qu'à la pente d'un mont la blancheur d'un village,
Car toujours au lointain sa voix se mêle un peu ;
C'est Celui dont le cri perce l'horizon bleu
Comme une aiguille d'or qui toujours enfilée
Coudrait au bord du ciel le bord de la vallée.

La première comparaison est charmante. La seconde est déjà entachée de préciosité.

De même la qualité de l'esprit, dans *Chantecler*, est inégale. Lorsque le chien Patou, chien de fortune où toutes les races se confondent, résume son passé bigarré dans ce vers :

Mon âme est une meute assise en rond qui songe.

C'est un raccourci un peu hardi, assez heureux. Chantecler, envoyant ses poules aux champs, les engage à épargner les fleurs et leur dit :

..... Quand vos crêtes de sang,
Apparaissant, disparaissant, reparaissant,
Auront, là-bas, parmi la sauge et la bourrache,
L'air de coquelicots jouant à cache-cache,
Ne faites pas de mal aux vrais coquelicots !
Les bergères, comptant les mailles des tricots,
Marchent sur l'herbe, sans savoir qu'il est infâme
D'écraser une fleur, même avec une femme...

Et c'est là une amusante, une jolie parodie du proverbe : *Il ne faut pas frapper une femme, même avec une fleur.* Mais à côté de ces fantaisies agréables, fraîches et divertissantes, il y en a toute une catégorie d'autres moins choisies, d'un ton fort inférieur. Il y a toute la série des à peu près, la *Bûche au feu dormant et le Prince Sarment*, le *Pends-toi, brave Grillon*, l'*Eclat, c'est moi.* Il y a tout le rôle du Merle, ou presque. Et sans doute, le Merle représente l'esprit qui ravale, qui diminue toutes choses. Pourquoi le ravaler, le diminuer lui-même? L'esprit peut être malfaisant, même avec finesse et dextérité. Il peut décourager, désoler, ruiner par excès de critique, par manque de chaleur et d'enthousiasme, par défaut de compréhension même, tout en gardant sa grâce menue, étriquée et dangereuse. Au troisième acte, surtout, la virtuosité verbale de M. Rostand s'est donné carrière avec un brio, un entrain, mais aussi une indiscipline fantastique. Il s'est souvenu des burlesques et des funambules, des jongleurs et des acrobates, il s'est amusé aux tours de force et aux tours de foire. Le paon, le merle, la pintade, les coqs étrangers se sont livrés à un véritable charivari. Chantecler lui-même a commis des excès de langage, tant le mauvais goût est contagieux.

Et sans doute, tous ces oiseaux bavards et discordants sont des ennemis ridicules et qu'il faut expulser. Molière met dans la bouche de Vadius et de Trissotin d'énormes fariboles, mais les termes en sont de choix. Je crois que l'effet se perd dans un pareil tumulte. Quelques personnages plus poussés nous eussent peut-être mieux révélé les intentions de l'auteur : le paon, la pintade, un ou deux coqs étrangers, aux caractères plus accentués et plus mêlés à l'action, eussent suffi à nous donner une vision du monde. Tandis qu'il y en a trop et que nous avons déjà de la peine à les distinguer les uns des autres.

Cet écueil ne pouvait-il être évité? Un sujet aussi noble, aussi grand et simple que le sujet de *Chantecler* ne pouvait-il se traiter avec cette seule simplicité, sans tant de brillantes arabesques et d'étincelantes fioritures? M. Edmond Rostand a accumulé dans sa mémoire et dans sa prosodie des richesses innombrables. Fastueux, il les prodigue. Le détachement des richesses, rien n'est plus difficile en art comme dans la vie. Nous ne savons pas nous dépouiller. Cette surabondance est si rare qu'on est bien excusable de n'y pas renoncer. L'exemple des plus grands poètes est là, pourtant, qui nous le conseille. Les chefs-d'œuvre classiques ont ainsi quelque chose de calme et de mesuré qui, parfois même, écarte au premier abord : on y revient, et l'on découvre avec surprise que tout y est, y compris la puissance et l'éclat. Leur force durable est faite de justes abandons.

Malgré ses trop nombreuses fautes de goût, malgré ses défauts qui sont aisés à souligner, et sur lesquels il ne convient pas qu'on s'acharne, *Chante-*

cler demeure le poème du travail et de la subordination. Comme Antée reprenait sa vigueur en touchant le sol, il renouvelle notre émotion par le chant de la terre natale. Les symboles se jouent en lui comme les Hamadryades dans la forêt. Mais ce sont des symboles clairs et joyeux, seulement adoucis par la touchante humiliation de l'amour. *Chantecler* est de la même lignée que *la Princesse lointaine*, *Cyrano* et *l'Aiglon*. Et même de lui se dégagent mieux la leçon du courage dans la vie quotidienne, la nécessité aussi de se replier sur soi-même, pour écarter les influences étrangères — cosmopolitisme, scepticisme, tyrannie de la mode...

MARS 1910

Comédie-Française : *Boubouroche*, comédie en deux actes de M. Georges COURTELINE ; *Le Peintre exigeant*, pièce en un acte de M. Tristan BERNARD ; *L'Imprévu*, pièce en deux actes de M. Victor MARGUERITTE. — Gymnase : *La Vierge folle*, pièce en quatre actes de M. Henry BATAILLE. — Renaissance : *Une femme passa*, pièce en trois actes, de M. Romain COOLUS.

I

Boubouroche méritait de venir habiter la maison de Molière.

L'aventure de Boubouroche qui a toutes les peines du monde à se faire pardonner par sa maîtresse l'injure dont il s'est rendu coupable envers elle en découvrant un homme dans le placard de la chambre de celle-ci, eût réjoui l'auteur de *Georges Dandin*. Et le style en est plaisant, dru, ferme, rempli de bons mots de comédie. (Exemple : — Un homme... que tu ne connais même pas, dit Adèle à son amant qui, après sa découverte, a commencé par des reproches.) Dois-je insister sur l'intrigue? Elle est si connue, j'allais dire si commune ! Ce Boubouroche est le meilleur fils du monde. Au café, on lui confie les piles de soucoupes. De bonnes petites rentes lui permettent d'être obligeant, insouciant et sans méfiance. Un

enfant le gouvernerait : jugez si c'est une femme. Or, un vieux monsieur, passionné de vérité, l'informe des incartades de sa bonne amie. Voisin de palier, il sait que celle-ci abrite un rival heureux dans l'appartement dont Boubouroche paie régulièrement les termes. Boubouroche, indigné, monte chez Adèle. Un hasard — la lampe qui s'éteint — lui permet de voir dans l'obscurité les fentes éclairées de l'armoire normande où sa maîtresse, dès qu'il sonne, dissimule en effet le jeune André. Celui-ci jeté à la porte, c'est la grande scène de l'explication. Évidemment les apparences sont contre Adèle. Mais elle connaît son pouvoir. Boubouroche peut croire ce qu'il veut, elle ne se défendra pas contre d'abominables soupçons ; un secret qui ne lui appartient pas, dont elle n'a pas le droit de disposer, l'empêche de se justifier, elle préfère partir. Et maintenant Boubouroche supplie, Boubouroche s'excuse, Boubouroche s'accuse. Elle est bonne, elle cède à ses instances. Une minute pourtant : Boubouroche disparaît, on l'entend sonner à la porte en face, et il ramène triomphalement le vieux monsieur en déshabillé qui reçoit, pour sa révélation, une correction bien méritée. Comme dans le *Canard sauvage,* la vérité est malaisée à servir. Un peu de mensonge ou d'illusion rend la vie plus commode : à quoi bon troubler ceux qui vivent ainsi commodément?

Pour comble d'honneur, il arrive à *Boubouroche* ce qui est arrivé aux meilleurs ouvrages de Molière que l'interprétation a transformés. Alceste, Tartufe, Harpagon sont des personnages comiques. En les creusant, on s'est aperçu qu'ils contenaient une mine de tragédie, et l'on s'est mis à l'extraire.

Ainsi en est-il de Boubouroche. Joué par M. Sylvain, il nous émeut bien plus qu'il ne nous amuse. Nous sommes avec lui contre cette coquine d'Adèle. Tandis que l'auteur, en réalité, ne prend pas parti et se contente de nous dire : — C'est comme ça. — Pourquoi Boubouroche peut-il être douloureux et pathétique? Parce que s'il est dupe, il n'est pas bas. Sa confiance est divertissante, mais elle implique une nature droite et généreuse. Tant de braves gens peuvent se mirer dans Boubouroche, et ne tiennent guère à ce qu'on se moque d'eux. Comparez Boubouroche à tous les *maris pacifiques* qui, depuis, se sont succédé sur la scène. Ceux-ci, poussés au drame, seraient tout de suite odieux et insupportables. La gaieté jette sur les spectacles une teinte uniformément claire. Les reliefs s'accusent moins ; on songe moins à les chercher. Dès que le tragique apparaît, les caractères se précisent, se différencient davantage, et l'on mesure mieux la distance qui sépare la faiblesse de la lâcheté et la crédulité de la complaisance.



Le Peintre exigeant de M. Tristan Bernard est une blague d'atelier qui paraît dater un peu. On dirait de l'Henri Monnier. Elle pourrait se jouer en costumes du temps de Louis-Philippe. M. et Mme Gomois sont des bourgeois qui ont à la fois la peur et le respect de l'art, et dont un artiste, M. Hotzeplotz, bouleverse l'existence, car il les traite avec une autorité, un sans-gêne que justifie un droit supérieur. La pièce n'est que la série de

ses exigences. Elles sont amusantes. Mais il n'y a plus de raison pour que ça finisse : comme dans le *Stradivarius* de M. Max Maurey, on éprouve bientôt une vague crainte que cela ne se prolonge indéfiniment, et le rire peu à peu diminue. M. Georges Berr communique au peintre une verve énervée de neurasthénique impérieux. En somme, *le Peintre exigeant* n'est pas un des meilleurs ouvrages de M. Tristan Bernard. Je ne sais si je ne lui préfère pas *l'Ardent artilleur* qu'on donne au Théâtre-Antoine. L'ardent artilleur fait la cour à la cuisinière d'un professeur de morale au lycée Racine. Ce professeur est une dame. Et cette dame trouble le tête-à-tête. Tandis que l'artilleur disparaît dans un placard, elle bouscule la servante et l'oblige à s'aller coucher. L'état de la cuisine est si déplorable que, pour chercher un torchon, elle ouvre le placard. L'artilleur découvert ne s'embarrasse pas de cette substitution de personne. A défaut de la cuisinière, il entreprendra immédiatement le siège du professeur de morale, car il lui faut un siège à entreprendre. Et le professeur de morale, qui n'a pas d'arguments valables à produire, est bien obligé de se rendre. On retrouve dans cette pochade la marque de M. Tristan Bernard, ce cynisme bon enfant, qui ne tombe jamais dans la grossièreté, mais qui en est tout proche, et qui rigole agréablement sur les méfaits imposés aux hommes par la nature.



Une des plus belles *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, *le Rideau cramoisi*, n'est pas autre chose

que le récit d'un fait divers, mais quelle couleur dans son évocation tragique ! Un officier séduit une jeune fille qui meurt subitement dans l'appartement où elle le rejoint chaque nuit, en face de celui qu'elle habite avec ses parents. Pour la rapporter morte dans sa chambre, il faudrait franchir la chambre où ses parents reposent. C'est impossible, et l'officier doit se contenter de fuir pour atténuer le scandale. Le drame de M. Victor Margueritte est basé sur un pareil fait divers. Sa nouveauté serait dans un développement psychologique qui, gêné par les nécessités de la scène, s'est trouvé réduit et qui, réduit, devient ou peu compréhensible, ou peu délicat. Denise Vigneul, femme du docteur Pierre Vigneul, est la maîtresse adorée et tendre de Jacques d'Amblize, son voisin de campagne. Celui-ci reçoit une nombreuse société qui tient des propos décousus sur l'amour. Dans *l'Enigme*, les conversations du début avaient un lien direct avec l'action. Ici, elles tournent autour, assez gauchement, et même assez inutilement, puisque le dialogue qui s'échange entre Denise et son amie Hélène Ravenel suffit à nous fixer sur la passion des deux amants comme à nous faire deviner le lien mystérieux et inavoué, le lien d'âmes qui unit au docteur cette Hélène réservée et d'apparence si tranquille. Le docteur part le premier, appelé auprès d'un malade. Les invités s'éloignent, et après quelques instants d'attente Denise, profitant de l'absence de son mari, revient se jeter dans les bras de son amant. Échange de serments éternels. Et tout à coup la jeune femme, comme pliant sous le poids de son trop grand amour, s'affaisse, tombe, se raidit : elle est morte.

Jacques n'a pas le droit de s'abandonner à son désespoir. Il faut sauver l'honneur de la morte. Il fait prévenir Hélène qui demeure chez son amie, et Hélène accourt. A eux deux ils rapporteront Denise dans la nuit, quand le docteur survient. Il est rentré plus tôt qu'on ne l'attendait. Ne trouvant pas sa femme, il la cherche, et l'on ne peut lui cacher la vérité. Hélène s'avise alors d'un pieux stratagème dont j'aurais mauvaise grâce à nier l'intérêt dramatique : elle prend à son compte, comme l'héroïne de *l'Ecran brisé,* la faute de son amie. Celle-ci n'était venue que pour lui donner la force de la rupture. Cet aveu qu'il doit croire, est, pour Vigneul, plus cruel encore. Il s'aperçoit, à sa douleur, de la profondeur d'un amour qu'il n'avait pas encore bien nettement démêlé lui-même. Là est la véritable péripétie de la pièce. Tout le reste n'est que préparation. Or, cette péripétie réclamait plus d'espace et plus d'analyse. Au premier acte, la morte tenait trop de place. Ni le docteur, ni Hélène ne nous étaient suffisamment présentés. Il fallait diriger le réflecteur sur leur amour secret, bien plutôt que sur l'amour épanoui de Jacques et de Denise. Jacques les devine, les comprend et, déchirant les voiles, il rejette le mensonge d'Hélène et avertit Vigneul de son déshonneur ensemble et de l'heureux avenir qui l'attend. Tout de même, la morte est là, dans la chambre à côté. Il n'est pas admissible que Jacques l'oublie ainsi, par une générosité singulière envers le mari. Il y a, dans toute cette fin de pièce, un manque de psychologie un peu gênant. Ce qui était possible, d'une exécution assez difficile, j'en conviens, — mais la difficulté

même aurait dû séduire l'auteur, — c'était la découverte de la vérité par le docteur lui-même, à des réticences, à des mouvements, à ces mots ou ces gestes qui sont des révélations, et c'étaient son hésitation dans sa découverte, son acceptation momentanée du mensonge pour couvrir la mémoire de sa femme, et néanmoins un éloignement de Jacques, une répugnance pour son contact, et une douceur avec Hélène, une confiance en elle qui eussent été des demi-aveux, l'indication qu'il n'était pas dupe, enfin tout un art de demi-teintes qui aurait sauvegardé à la fois son caractère d'honnête homme (bien compromis dans la pièce par la façon dont il supporte la déclaration de l'amant) et son pathétique amour éclos si tristement dans la mort. Ce qui était possible encore, c'était, chez Jacques, cette irrésistible domination de la vérité quand la mort passe, et la revendication violente et égoïste de l'amour de Denise, car, dans son désespoir, il n'a plus rien à ménager et il s'abandonne à toute la barbarie de sa passion. Un sujet aussi compliqué devient vite obscur et incertain s'il n'est pas traité avec maîtrise. L'honneur conjugal y est prestement sacrifié.

II

La Vierge folle, qui triomphe au Gymnase, continue cette série de pièces névrosées, frémissantes et imparfaites, qui composent le théâtre de M. Henry Bataille. Avec une exaltation roma-

nesque et comme maladive, un don d'images poétiques trop souvent gâté par de l'enflure ou de l'emphase, une puissance singulière dans l'expression des inquiétudes de la chair et de l'esclavage amoureux, il présente aux esprits déséquilibrés, aux cœurs faibles et violents, le miroir de leur anarchie. Ces âmes troubles qui, selon un mot de Mme de Noailles, sont toutes confondues avec les corps, ces psychologies qui ne se cherchent que dans la volupté, ces excitations qui se prennent pour un développement de la personnalité, vont s'y contempler avec ravissement. Tout un monde d'ordre, de clarté, de noblesse morale, ne s'y est jamais reconnu. Dans ses précédents ouvrages, *Maman Colibri, la Marche nuptiale, la Femme nue,* M. Bataille apercevait encore les limites de tous ces beaux instincts déchaînés. La satiété (*Maman Colibri*), l'humiliation de l'erreur (*la Marche nuptiale*), l'injuste abandon (*la Femme nue*) rappelaient aux pauvres amants leur manque de liberté. Les départs romantiques s'achevaient dans un port réaliste où l'on jetait l'ancre après la tempête, et où l'on pouvait évaluer les dégâts. Il semble, dans *la Vierge folle*, que l'obstacle se soit déplacé. Il n'est plus dans la vie, ni dans la nature humaine, il est, dans la société, ses convenances, ses exigences qui empêchent le radieux épanouissement de l'amour, et vous reconnaissez la lointaine influence de Jean-Jacques et de George Sand. Cet obstacle, l'auteur a voulu le heurter de front. De là, sans doute, sont venues les acclamations qui ont salué *la Vierge folle*. L'amour aujourd'hui n'a-t-il pas tous les droits? De là aussi une exagération des défauts et des qualités de M. Bataille,

surabondance lyrique et déclamation, échauffement passionné et abus des moyens physiques, virtuosité, ardente fièvre, éclat verbal et inconsistance des caractères, fausses notes et faux sublime.

Marcel Armaury, avocat, membre du conseil de l'ordre, heureux en ménage, heureux dans sa carrière, a écouté ce désir de changer de vie qui saisit vers la quarantaine les hommes en plein succès, qui les pousse à abuser de leur jeunesse chancelante et que M. Paul Bourget a personnalisé sous le nom de *démon de midi.* Le hasard des affaires l'a lié au duc de Charance. Les Armaury sont reçus par le duc et la duchesse dans l'intimité. Les Charance ont un fils de vingt ans, Gaston, et une fille de dix-huit, Dianette. Marcel Armaury s'est fait le confident du jeune homme, et il s'est épris de la jeune fille. Il ne semble pas qu'elle se soit beaucoup défendue, ni qu'il ait beaucoup lutté contre lui-même. La séduction d'une enfant, sous le toit familial, est le pire des abus de confiance. Mais Dianette est-elle bien une enfant? Ce qui l'a attiré vers elle, c'est sa fleur de chair, sa fraîcheur de printemps, sa séduction de nouveauté. Elle-même aspirait à jouir sans retard de tout ce qu'elle sentait peser sur elle, rien qu'en marchant, d'éparse et caressante sensualité. La qualité de leur amour est d'un ordre surtout physique. Grisée, imprudente, elle en a exprimé l'émoi en des pages qu'elle a laissé surprendre. Son père et sa mère sont ainsi avertis. Ils ont mandé un conseiller, l'abbé Roux, et cette conférence sert de scène d'exposition. Tout de suite on entend ces fausses notes que j'ai signalées. Le désespoir de cette famille déshonorée, l'appui moral d'une religion

qui a donné tant d'importance à l'amour en l'élevant à la dignité sacramentelle et qui l'a protégé par une surveillance de tous les instants, il n'y a rien de plus respectable, rien de plus sacré. Ni le père, ni la mère, ni le prêtre n'ont un langage approprié à de si graves circonstances. Ils ne disent pas ce qu'il faudrait dire, ce qu'ils diraient dans un milieu semblable en pareil cas. Dianette comparaît devant leur tribunal et subit un interrogatoire qui lui réclame tous les détails. On ne lui témoigne pas cette douleur profonde qui arracherait des larmes à l'enfant la plus dénaturée, ni cette autorité qui se possède et s'impose parce qu'elle ne s'égare pas; elle-même ne manifeste aucun regret. Et il y a là une incompréhension pénible des sentiments de famille qui affaiblit même l'importance de l'amour, le réduit à une sorte d'envoûtement de volupté. Voici, après la jeune fille, Mme Armaury. Pourquoi Mme Armaury et non pas son mari? Que signifie cette substitution? On ne peut pas supposer cependant que Mme Armaury ait été complice de l'adultère. Et il ne viendra à l'idée de personne de croire que le duc et la duchesse ont fait venir la malheureuse pour l'informer de son malheur. Il en est ainsi, cependant. A peine est-elle entrée, que M. de Charence, commettant la pire indélicatesse, lui apprend la faute de M. Armaury et lui met sous les yeux les preuves de sa culpabilité, puisées dans le secrétaire de la jeune fille. Mme Armaury a un beau mouvement, bien conjugal, qui est de défendre l'infidèle. Elle le gardera mieux désormais, et Dianette ira dans un couvent, à l'étranger, jusqu'à sa majorité. Ce premier acte peu vraisem-

blable, souvent choquant, est, je me hâte de le dire, le moins bon de toute la pièce.

Le second a pour cadre le cabinet de travail de l'avocat, au centre de Paris, tandis qu'il habite Neuilly à cause de la santé de sa femme. La jeune fille s'est échappée pour rejoindre son amant, et ils vont fuir en Angleterre. Il essaie bien de lui montrer l'importance d'une telle décision. Mais elle a horreur de la maison paternelle, elle ne craint pas le scandale, et elle ne tient qu'à l'amour, à son amour. Elle a cette excuse de simplifier la vie avec son âge. Mais lui, rien n'atténue sa responsabilité. Il connaît les résultats de la passion, si souvent lamentables, il sait que tout le sépare de cette enfant, la différence cruelle des années, les goûts, les habitudes ; que fera-t-il même sans sa carrière, sans ses ambitions, isolé dans son amour à l'heure où l'esprit réclame pour se satisfaire le plus d'activité? Non, il s'abandonne, il ne veut pas dresser le bilan de son bonheur égal à un désastre, il se laisse couler à la dérive dans sa joie fatalement menacée. Et sans doute ce dialogue amoureux a des mots d'un charme subtil. Mais l'instinct qui entraîne Roméo et Juliette comme un torrent tire sa beauté de leur pareille, de leur éclatante et miraculeuse jeunesse. Nous attendions plus de trouble moral, un élan qui nous rendît plus compréhensible ce Roméo de quarante ans que la vie ne paraît pas avoir enrichi. Peut-être nous cache-t-il, par pudeur, l'amertume de ses luttes. Rien dans la suite ne nous autorise à le croire. Il est déraisonnable à souhait, sans complication et sans remords.

Mme Armaury, prévenue par une lettre anonyme,

arrive à temps pour le sauver malgré lui. Elle l'éloigne un instant, vérifie la présence de Diane dans la pièce à côté et enferme la jeune fille. Quand son mari revient, elle refuse de délivrer la prisonnière et essaie de le reconquérir lui-même avec des accents d'autant plus émouvants qu'ils contiennent sa détresse anticipée de vaincue, la conscience clairvoyante de sa défaite. Mais voici un autre danger. Gaston de Charance, prévenu lui aussi par une lettre anonyme (que de moyens de théâtre !), débarque chez Armaury. On l'a vu venir. Mme Armaury le reçoit à la place de son mari qu'elle fait disparaître dans une antichambre. On la trouvera toujours, elle, quand on le cherchera, lui ; avec une ponctualité de sentinelle, elle viendra prendre son poste de combat, à l'avant-garde, tandis qu'il acceptera de se dissimuler en toute occasion derrière elle, si bien qu'au dernier acte on sera un peu saturé et agacé de cet éternel remplacement. Le jeune homme s'étonne et se rassure. Il finit par lui confier ses craintes ridicules. On appelle Armaury, et tout irait bien si Diane n'était toujours détenue. Tout en amusant le crédule Gaston, les deux époux échangent des propos angoissés. Il la supplie de lui rendre la clef afin qu'il délivre la jeune fille avant la sortie de son frère. Une automobile se range au bord du trottoir, celle qui a été commandée pour le départ des fugitifs. Eh bien, mais elle emmènera dans Paris M. et Mme Armaury et Gaston de Charance, pendant que Diane méditera sur les difficultés d'un enlèvement ! Ou bien pourquoi ne pas laisser partir les deux hommes? Mme Armaury, demeurée seule, ouvrira à sa rivale. Nous

aurons la scène attendue entre les deux femmes. Vous ne connaissez pas la sublimité de Mme Armaury. Elle restitue la clef à son mari. Il faut qu'il choisisse librement, en toute vérité, comme dans *la Dame de la mer*. Elle jouera son va-tout sur une seule carte, comme dans *le Risque* de M. Coolus. Son mari est sorti pour sauver en hâte la prisonnière. Elle tient devant Gaston de Charance des propos à double sens où se révèle pour nous sa mortelle anxiété, où se trahissent tour à tour son espoir et sa peur. L'automobile s'ébranle, se met en route, Mme Armaury bondit à la fenêtre : Diane est-elle seule, ou sont-ils tous les deux dans la voiture? Ils partent ensemble. Nous l'avions pensé.

Mme de Sévigné raconte, dans une de ses lettres, l'histoire de certaine beauté du temps passé qui ne détestait rien tant que les amours éternelles : son amant lui déclarait, croyant dire merveille, qu'il l'aimerait toute sa vie ; elle lui donna à comprendre que rien ne pouvait lui être plus pénible que la pensée d'être aimée longtemps d'une même personne. Notre Armaury, lui, est furieusement aimé de ses deux femmes. Toutes les deux l'ont accompagné en Angleterre, l'une de près, l'autre de loin et de conserve avec les Charance, père et fils. Il a refusé à ceux-ci toute réparation. Mais il a accepté une rencontre secrète avec un ambassadeur mystérieux, dans un lieu plus mystérieux encore. Ce délégué n'est autre que l'abbé Roux. L'entrevue se passe en une conférence contradictoire sur le droit à l'amour et sur le devoir moral. Vous comprenez que la morale est fort vilipendée et ne sort que de piteux arguments. Armaury va jusqu'à reprocher à l'abbé sa chasteté ;

celui-ci répond assez judicieusement qu'elle ne fait de mal à personne. Dois-je ajouter que cette partie idéologique d'un drame romanesque est assez pitoyable? Heureusement nous avons la scène suivante. A l'abbé succède Mme Armaury, car tout le monde se trouve réuni, mais sucessivement et en ordre, dans cet endroit secret, pareil au logis improvisé de don César de Bazan. Les commodités scéniques, dans *la Vierge folle*, sont d'un sans-gêne déconcertant. Mais enfin, Mme Armaury est en présence de son mari, et c'est le principal. Négligeons les moyens employés. Elle tente encore, sans y croire, de l'arracher à la fatale passion qui le lui a pris tout entier. Ne lui reviendra-t-il pas un jour, oh ! pas tout de suite, elle n'est pas si exigeante, plus tard seulement, bien plus tard au besoin. Est-ce bien l'amour, le grand amour sans remède, plus fort que le temps, est-ce cela qu'il éprouve pour Diane? Oui, c'est cela, elle a compris. Alors, il n'y a plus qu'à s'en aller. Pas encore. Ce qu'il a été pour elle, il ne peut pas le savoir. Humblement, elle le lui explique. C'est un pathétique aveu d'adoration, de tendresse indissoluble, qui ne demande pas la réciprocité, qui accepte les sacrifices, qui, pour ne pas sombrer dans un désespoir sans fond, a besoin d'une toute petite promesse dont elle saura se contenter. On ne sait pas l'avenir ; tant de choses peuvent se passer. Veut-il lui promettre que si, un jour, il est seul, il pensera à elle et acceptera de l'appeler? Cela, oui, il peut le promettre. Et la voici presque joyeuse. C'est, au bout du long chemin noir qu'elle devra parcourir, une petite lueur tremblante, une faible clarté qui suffira à donner un but à sa vie.

L'autre hiver, nous avions eu les maris cornéliens qui, par abnégation, veillaient sur les affaires de cœur de leurs femmes, consentaient à s'oublier eux-mêmes au profit des amants de ces dames. Cette saison, la mode est aux épouses sublimes qui supportent héroïquement les trahisons de leurs maris et attendent avec patience le retour des pauvres petits après qu'ils auront pris suffisamment de plaisir. Ainsi font-elles dans *la Vierge folle* et dans *Une femme passa.* Dans une spirituelle chronique du *Figaro*, M. Fernand Vandérem le notait comme un trait de nos bonnes mœurs : « Tue-le ! » criait M. Dumas aux épouses outragées. « Sauve-le ! » conseillent MM. Bataille et Coolus. Dès lors, le sort du malheureux est fixé. Ce ne sera plus l'infâme vibrion voué aux balles vengeresses et aux malédictions publiques. Ce sera, comme dans l'ancien vaudeville, *un mari dans du coton.* Pour accomplir le sauvetage, l'épouse s'oubliera donc tout entière. Trahison, abandon, tourments, rancunes, de ce mortifiant passé elle donnera sur-le-champ quittance. Le présent presse davantage. Il s'agit de prodiguer sans retard au malade les soins que son triste état réclame. Aussitôt, à l'œuvre ! Désormais pas d'épreuves, pas de sacrifices, pas d'humiliations que l'épouse n'affronte avec une patience d'infirmière. Chez M. Bataille même, l'héroïne, se haussant au-dessus du pardon, atteint à la complicité. Par respect de l'amour libre, elle aura pour le coupable des sollicitudes de mère d'actrice. Elle facilitera ses rendez-vous, elle en écartera les gêneurs ; et pour un peu, elle lui demanderait comme dans la chanson : T'es-tu fait mal, mon enfant? — Trop heureuse

encore, si, dans l'avenir, pour prix de cette abnégation surhumaine, la destinée lui accorde un jour la faveur d'accommoder les restes, la joie de recueillir et de réconforter l'infidèle lassé ou déçu... » On ne saurait souligner avec plus de verve la confusion de la faiblesse avec le devoir.

Mme Armaury, après la promesse si touchante qu'elle a obtenue de son mari, le fait aussitôt évader, afin de lui éviter une rencontre avec les Charance, père et fils. Elle commence de le protéger en recevant en son lieu et place les Charance irrités. Ceux-ci se contenteraient d'un bon divorce et du mariage civil de Diane avec Armaury. Que devient l'influence de l'abbé Roux? Les voilà maintenant qui trahissent leur religion. Mme Armaury, qui pratique celle de l'amour, refuse de leur donner ce gage d'abnégation. Elle ne veut pas perdre sa petite lueur. Elle entend demeurer la femme éternelle de son mari, même quand il l'abandonne. Exaltée dans son sacrifice, elle n'est plus avec les vengeurs, elle a passé dans le camp de son mari.

Mais c'est au quatrième acte qu'elle va nous donner toute sa mesure. Là, vraiment, « par respect de l'amour libre elle aura pour le coupable des sollicitudes de mère d'actrice ». Armaury et Diane sont à l'hôtel, dans leur appartement. Leur duo est un peu triste. On les a beaucoup dérangés. Et on les dérange encore. Mme Armaury est là, qui demande à voir son mari immédiatement : surtout qu'il ne franchisse pas sa porte, dès le seuil passé il serait en danger de mort. Comment Armaury peut-il recevoir sa femme en pareil lieu? Mais on n'a plus le sentiment exact des conve-

nances, on est entraîné hors de toutes les réflexions raisonnables et naturelles. La jeune fille l'invite elle-même à cette entrevue, tandis qu'elle passera à sa toilette, dans la chambre à coucher. Les deux époux sont en présence. Mme Armaury est venue prévenir son mari que Gaston de Charance, furieux de n'avoir pu se battre avec le séducteur de sa sœur, a loué dans l'hôtel la chambre voisine et le guette pour l'abattre d'un coup de revolver dès qu'il le verra. Les deux amants, on le voit, sont bien gardés. La vigilance de Mme Armaury les protège. Elle offre même — oh ! la mère d'actrice — de passer la nuit là, sur un fauteuil, pour les veiller. Armaury n'accepte pas, le croiriez-vous? Et l'avertissement donné, — qu'une lettre aurait pu remplacer, — elle sort. Mais on a marché, quelqu'un est là, dans le couloir. Elle rentre, en laissant la porte ouverte, et c'est ainsi que le jeune Gaston pénètre à son tour dans la pièce. Le dévouement exagéré a de ces maladresses. Il est vrai que Mme Armaury les répare en poussant immédiatement son mari dans la chambre de Diane, de sorte que c'est elle encore, toujours elle, et elle seule, que Gaston de Charance trouve en face de lui. Exaspéré, — qui ne le comprendra? c'est la troisième fois, — il injurie à travers la porte le lâche Armaury qui se décide à paraître, mais accompagné de Diane en toilette de nuit. Le revolver s'ajuste, quand les deux femmes se précipitent pour couvrir le séducteur. L'arme s'abaisse, et l'on cause. Mme Armaury plaide éloquemment, et si généreusement, la cause de l'amour libre! Pour ne pas être en reste dans cette surenchère amoureuse, Diane se tue, non sans avoir obligé

son amant à lui dire une dernière fois, et publiquement, et cruellement, qu'il l'aime plus que tout au monde. Sa mort maintiendra leur amour dans sa splendeur définitive. Elle aussi saura se sacrifier, et plus complètement. N'est-elle pas la blanche victime de la société qui ligue toutes les forces dont elle dispose contre la beauté de l'amour?

Il suffit en somme de raconter *la Vierge folle* pour en montrer les invraisemblances choquantes, les faiblesses, tandis qu'on ne peut en rendre le furieux emportement et le charme maladif. Trop de parties de la vie sont exclues de cette forme d'art, et l'art ne saurait se séparer de la vérité de l'observation. Les lois d'ordre et d'harmonie qui président à la durée humaine, il ne peut pas s'en affranchir sans se frapper lui-même de stérilité. Dans notre théâtre il supprime habituellement les origines et l'avenir, pour se fixer dans une analyse de crises passagères : il les supprime par l'incompréhension de la famille. Ses héros semblent nés sans le secours de personne, tant ils ont peu de liens avec le passé, peu de souvenirs héréditaires, et personne ne leur doit succéder. Les problèmes de l'existence ne se posent que pour eux seuls, comme s'ils étaient seuls au monde : les ménages de théâtre n'ont jamais d'enfant. Ils ne rencontrent que des obstacles extérieurs pour les contrarier dans leurs désirs. Mais en eux-mêmes ils trouvent table rase pour y édifier un autel à l'amour. Cela est contraire à la vérité, puisque notre race est ancienne et aspire à durer, puisque nous sommes immergés en des siècles de culture et d'habitudes morales qui ont composé notre sensibilité. Cela est contraire à l'es-

thétique, car cette richesse de notre fond moral est la source où s'alimente notre analyse, où se rafraîchissent nos ardeurs promptes à se dessécher, et n'est-elle pas réduite par la part exclusive donnée à la volupté sans ces retours à la vie intérieure qui forment la diversité, l'intérêt et la noblesse d'un caractère humain? Mme Armaury elle-même est toute livrée à son instinct amoureux, et l'on ne saurait admirer jusqu'au bout un esprit de sacrifice qui va jusqu'à l'abandon de toute dignité. Telle est cette œuvre incomplète et violente.

III

Une femme passa, de M. Romain Coolus, n'a pas le mouvement, la fureur passionnée de *la Vierge folle*, mais c'est une tragédie plus véridique, plus humaine. Elle est même un peu inattendue de la part de l'auteur de *Cœur à cœur* et du *Risque*. Car elle est écrite avec un tact, une mesure et un naturel à quoi M. Coolus ne nous avait pas habitués. Il se plaisait aux cas bizarres, aux analyses alambiquées et tortueuses, et le voici qui nous donne une œuvre d'émotion directe. Simone Darcier, comme Fanny Armaury, se range dans la catégorie des épouses sublimes. Mais celle-ci, du moins, n'abdique pas. Dans les circonstances humiliantes qu'elle traverse, elle aussi, elle conserve cette dignité qui est la parure d'une honnête femme, et si elle défend son mari, ce n'est pas

contre les ennemis du dehors, c'est contre lui-même.

Le docteur Jean Darcier a écouté pareillement le *démon de midi.* A l'âge où les honneurs lui viennent, où il s'apprête à vieillir doucement, bienfaisant et considéré, en compagnie de sa charmante compagne, il rencontre la femme fatale qui va bouleverser tout cet ordre. C'est une Mme Suzette Sormain, sorte de demi-aventurière au mari inquiétant, qui affole les hommes par son impudeur et ses audaces. Comme femme fatale, celle-ci est de la dernière catégorie. L'auteur ne s'est pas mis en frais pour lui composer une irrésistible séduction. Il y a mieux, évidemment. Il y a, par exemple, cette accusée de Venise, qui armait ses amants les uns contre les autres, et qui excitait le futur meurtrier en le frôlant avec la lame d'un poignard ou en éteignant ses cigarettes sur sa main. Mais ce sont là des procédés un peu romantiques, bons à l'hôtel Danielo où persistent à habiter les fantômes de Sand, de Musset, de Pagello qui se sauvaient, d'ailleurs, de l'exaltation par la littérature. La partie faible de la pièce de M. Coolus, c'est le manque d'importance donnée à ce rôle et, par suite, à l'amour du docteur Darcier. Il vaudrait mieux qu'on ne vît pas Dalila, si Dalila est une créature quelconque. Ainsi Alphonse Daudet fit-il pour *l'Arlésienne.* Et sans doute la plupart des Dalilas sont bien désillusionnantes à voir. En vain cherche-t-on leur séduction. Elle existe cependant, puisqu'on l'a subie. Les vieillards grecs disaient à la nouvelle génération qui déjà ne s'expliquait plus la guerre de Troie : — Vous n'avez pas vu Hélène... Nous préférons imaginer la beauté d'Hélène d'après les ruines émouvantes

de Troie. Le docteur Darcier nous est donné comme un homme de valeur, une proie qui a son prix. Le caractère de Suzette Sormain demandait à être accentué. Dianette de Charance est une inconsciente. Nous aurions voulu ici un beau portrait de femme malfaisante, tandis que ce n'est qu'une banale esquisse. De là vient, je crois, que cette pièce, par ailleurs excellente, n'étreint pas le cœur suffisamment. Nous comprenons mal la déchéance qui menace Jean Darcier.

L'auteur, pourtant, a bien essayé de nous marquer ce caractère malfaisant par le moyen du capitaine Héricy, autre amant de la dame, qui vient précisément consulter le docteur Darcier, et qui lui révèle la misère lamentable où il est tombé. De cet audacieux, de cet énergique, elle a fait une loque. Il le dit, mais on voudrait mesurer ce pouvoir, assister à cette dégradation et non pas à ses effets. Sur ce fond d'ombre se détache en pleine clarté la figure de Mme Darcier. Elle sait, elle a compris, elle s'est tue. Il n'est pas possible que son mari ne comprenne pas à son tour le mal dont il se rend coupable envers elle, ne lui revienne pas. Son amour mettait de l'ordre et de la joie, une paix rayonnante dans la vie de son mari, tandis que sa rivale apporte avec elle le trouble du cerveau et du cœur, la diminution des facultés de travail, l'horreur de la vie normale et régulière. Et quand le malheureux, se sentant perdu, lui avouera sa déchéance, elle lui rendra la confiance en lui-même, elle lui montrera l'avenir qui l'attend encore, pourvu qu'il renonce à sa triste passion. Mme Sormain est précisément là, qui l'attend, qui vient le chercher. S'il la revoit, c'est

elle, Simone, qui partira pour toujours. Et vainqueur par cette aide généreuse, il sort enfin de la funeste crise. Ma seule réserve sur cette très belle scène finale portera sur des *maman* toujours pénibles à entendre quand ils sont adressés par un mari à sa femme, même quand celle-ci se montre si maternelle.

AVRIL 1910

La Tragédie : *L'Iphigénie* de Jean Moréas ; *Sophonisbe*, quatre actes en vers de M. Alfred Poizat, représentée au théâtre Femina. — Théâtre de l'Œuvre : *La Sonate à Kreutzer*, pièce en quatre actes de MM. F. Nozière et Alfred Savoir, d'après Tolstoï. — Théâtre-Antoine : *La Bête*, pièce en quatre actes de M. Edmond Fleg. — Vaudeville : *Le Costaud des Epinettes*, pièce en trois actes de MM. Tristan Bernard et A. Athis. — Diptyque.

I

Un grand poète est mort, qui appartenait au théâtre par son *Iphigénie*. Jean Moréas a voulu mourir Français. Après lui avoir donné son cœur et ses œuvres, il apporta à son pays d'élection le don de soi-même. Mais la naturalisation suppose un état étranger qu'il ne connut jamais. Sa naissance grecque ne fut pour lui qu'une manière de se relier à nos plus lointaines origines classiques, une occasion de nous en faire souvenir. Moréas était né en Grèce comme un héros de Racine.

Les Cantilènes, le Pèlerin passionné contiennent de beaux poèmes, conformes à notre tradition. Déjà le poète s'est préoccupé des sources de notre langage, les a vérifiées, et tâche à les purifier de toutes les fanges que roule l'égout contemporain. Au delà même de la Pléiade, il est remonté à ce

moyen âge où s'élabora notre sensibilité. Mais *les Cantilènes, le Pèlerin passionné,* si belle qu'en soit la forme, n'étaient, pour ainsi dire, que des préparations, des ébauches. Le poète, hanté du désir de la perfection, après un long recueillement publia les six livres des *Stances*, et les *Stances* sont immortelles.

La vie est si rapide aujourd'hui que nos plus profondes émotions, nous ne les retenons pas tout entières. Un poème, une strophe, un vers qui nous ont communiqué le divin frisson, nous n'exigeons pas de notre mémoire qu'elle les garde. Pourtant, rien que pour les avoir lues et relues il y a bien des années, je n'ai pas pu oublier quelques-unes des *Stances*. Celles-ci, par exemple :

Rompant soudain le deuil de ces jours pluvieux,
Sur les grands marronniers qui perdent leur couronne,
Sur l'eau, sur le tardif parterre et dans mes yeux
Tu verses ta douceur, pâle soleil d'automne.

Soleil, que me veux-tu? Laisse tomber la fleur,
Que la feuille pourrisse et que le vent l'emporte ;
Laisse l'eau s'assombrir, laisse-moi ma douleur
Qui nourrit ma pensée et me fait l'âme forte.

La plupart des *Stances* méritent d'être retenues. A l'achèvement de la forme elles ajoutent l'ordre de l'esprit et la fierté d'un cœur d'homme qui ne s'abaisse aux confidences que pour leur donner un tour impersonnel. Jeunes gens, jeunes femmes, qui de vos élans, de vos générosités, de vos amours, cherchez une expression lyrique et la croyez découvrir chez nos modernes bacchantes, prenez les *Stances*, penchez-vous sur ces strophes, absorbez-les jusqu'à ce que vous vous sentiez grandis et

apaisés. Vos tumultes, vos exaltations, il vous semble que vous en retrouvez l'image chez les plus fougueux de nos poètes dont la violence vous attire. C'est un mirage qui vous trompe. Vous entretenez en vous l'erreur et la maladie qui finissent par vous devenir chères, et qu'un jour vous prendrez pour la santé. Les plus grands poètes ne sont pas ceux que leurs passions ont dominés jusqu'à leur imposer leur manque de mesure et d'harmonie. Les plus grands poètes sont ceux-là qui ont régné sur cette assemblée agitée et qui, dans la traversée de la vie, répandent comme une lumière une sorte de sérénité comparable à l'état de sainteté ou de grâce.

L'Iphigénie de Moréas qui sera représentée à la Comédie-Française est très différente de celle de Racine. Elle ne l'égale, certes, ni en variété pathétique, ni en richesse psychologique. Racine, dans sa préface, s'excuse presque de son sujet. Un père qui sacrifie sa fille, ce n'est guère humain, mais un Dieu qui exige ce sacrifice, est-ce croyable? Aussi a-t-il imaginé de substituer sur l'autel, à la fille d'Agamemnon, la perfide Ériphile. La rivalité amoureuse des deux jeunes filles si différentes, le caractère violent et chevaleresque d'Achille, la grandeur politique et l'ambition d'Agamemnon heurtées par le sentiment paternel, l'orgueil, la tendresse maternelle et l'indifférence conjugale (prête à se changer en haine) de Clytemnestre composent une série de conflits dont l'intérêt remplace bientôt l'ancienne fable que dominait l'intervention divine. Et les vers sont parmi les plus beaux du monde. C'est Iphigénie défendant son père :

Pourquoi me perdrait-il s'il pouvait me sauver?

Et plus loin :

Il me cédait aux dieux dont il m'avait reçue.

C'est Agamemnon repoussé vers la cruauté par l'apparition furieuse et maladroite d'Achille :

Ma fille, toute seule, était plus redoutable.

On dirait que Racine, pour vaincre les difficultés qu'il apercevait dans sa tragédie, a multiplié l'analyse des sentiments qui la pouvaient expliquer. Il appelle à son secours toutes les passions de ses personnages. D'avance, il avait fait dans son esprit la critique de sa pièce et il la renforçait de son exacte psychologie.

L'*Iphigénie* de Moréas est beaucoup plus réduite. Racine nous peignait des rois dignes de figurer à Versailles. Chez Moréas, ces rois redeviennent de petits chefs de clan. Ils ont moins de solennité et d'apparat. Iphigénie n'est pas une amoureuse, mais une jeune fille à marier, douce, grave, religieuse. Le miracle est rétabli : les dieux recouvrent le privilège de la barbarie. Clytemnestre n'est ni hautaine, ni vindicative : elle ne laisse pas prévoir les crimes futurs. L'originalité de cette tragédie vient de sa simplicité familière. Je vous en donnerai une idée rien que par ce petit tableau que trace au premier acte le messager chargé d'annoncer à Agamemnon l'arrivée de sa femme et de ses enfants :

... Celui de tes enfants que tu chéris le mieux,
Ta fille Iphigénie approche de ces lieux ;

Sa mère l'accompagne, et même il ne te reste
En cet aimable jour plus rien à souhaiter
Puisque tu vas revoir ton jeune fils Oreste.
Il te faut cependant un peu patienter :
Car, ressentant l'effet d'une trop longue course,
Dans une ombre légère, au bord frais d'une source,
Ta famille à présent se donne du repos,
Et sa suite avec elle, et les quatre chevaux
Du char, libres de joug, paissent dans la prairie.

On voit ces dames étendues dans l'herbe, sous les arbres, et sur la route le carrosse dételé. C'est charmant et c'est juste. La *grâce sensée* abonde dans la tragédie de Moréas. Elle en est la parure, avec l'admirable noblesse de l'héroïne. Car l'Iphigénie de Moréas ressemble non pas à l'Iphigénie grecque, mais à Antigone. Croirait-on pas entendre Antigone faiblissant au souvenir de la vie, lorsqu'elle supplie Agamemnon :

Laissez-moi vivre encore, ô mon père, ô mon père !
        Eh quoi ! déjà serait-ce assez?
A peine florissante, irai-je sous la terre
        Avec les pâles morts glacés?
Pour la première fois, c'est ma bouche enfantine
        Qui t'a donné le plus doux nom ;
Alors tu me pressais, père, sur ta poitrine,
        Sans songer au sort d'Ilion...

Comme Antigone, elle accepte son sacrifice, non point par ce respect divin et filial qui triomphe des résistances d'Iphigénie dans Racine, mais pour racheter la faute d'Hélène et par amour pour sa race. Elle s'offre en holocauste à la gloire des siens. Au lieu de veiller sur des morts, elle protège, en mourant, les vies qui lui sont chères. Et comme Antigone encore l'amour est impuissant à

la retenir. Elle est une gardienne de la famille, la pierre angulaire qui soutient la maison.

Je relève, me semble-t-il, une faute légère dans le récit final, faute où n'est pas tombé Racine. Chez Racine, c'est Ulysse qui annonce à Clytemnestre le salut de sa fille, et il commence par lui dire que sa fille est sauvée, après quoi il fournit amplement des détails, tandis que le vieillard de Moréas, s'il laisse à demi soupçonner un dénouement heureux au lieu de l'abominable boucherie à quoi la reine peut s'attendre, se réserve un beau récit à la façon de Théramène. Mais Théramène annonçait une catastrophe : on peut révéler lentement une catastrophe, on use ainsi de ménagements ; la joie, au contraire, doit être donnée d'un seul coup. Il est vrai que le messager de Moréas n'apporte qu'une moitié de bonne nouvelle : Iphigénie n'a pas été sacrifiée, mais les dieux l'ont prise, et sa mère ne la reverra pas.

Pareille à un temple un peu grêle, sans ornements inutiles, cette tragédie se détache en lignes pures sur un ciel clair.

***

Aux obsèques de Jean Moréas, M. Maurice Barrès, dans le discours qu'il a prononcé et qui est comme un pas en avant dans une destinée sans cesse grandissante, a donné cette formule de l'art classique : « Devenir classique, c'est décidément détester toute surcharge, c'est atteindre à une délicatesse d'âme qui rejette les mensonges, si aimables qu'ils se fassent, et ne peut goûter que le vrai ;

c'est, en un mot, devenir plus honnête. » Formule qui mérite une méditation.

Cette honnêteté-là, bien plus que le choix du sujet et la coupe du vers, fait de l'*Iphigénie* de Moréas une œuvre classique. Elle rayonne dans une *Mireille*, dans une *Colette*. Je la retrouve dans la *Sophonisbe* de M. Alfred Poizat, très supérieure à son *Saül* et à son *Electre*. Oui, je sais bien, on va en souriant un peu entendre une tragédie. On s'attend à quelque plaisir austère, à une forme d'art surannée et ennuyeuse, car on n'aime rien tant que le temps présent, et comment s'intéresser à ces vieux héros démodés? Et dans une *Sophonisbe* on est tout surpris et charmé de retrouver enfin des sentiments naturels exilés au contraire de la plupart de nos théâtres. Ces personnages anciens, ils sont si humains, si vrais que nous les rapprochons aussitôt de nous. Ils ne déclament pas, ils ne récitent pas des tirades bourrées de sophismes, ils comprennent l'importance de la cité, de la famille, du respect de la foi jurée, et s'ils aiment, ce n'est pas pour se murer aussitôt dans leur amour en oubliant le reste de la vie. Si nos mœurs résistent à toute l'anarchie contemporaine, c'est qu'il y a plus de vérité dans une scène de *Sophonisbe* que dans toute la *Vierge folle*. Voilà enfin des protagonistes qui disent des choses justes, normales, raisonnables et, par surcroît, pleines de noblesse et de grandeur. Ce ne sont pas là des affirmations : je donnerai des exemples, avec le regret de n'avoir pas en main le texte intégral.

Sophonisbe, fille d'Asdrubal qui gouverne Carthage, était fiancée à Masinissa qu'elle aimait. Pour des raisons politiques, Carthage exigeait de

la fille de son chef une alliance plus utile. Ainsi a-t-elle dû épouser Syphax, roi de Numidie. Or, Syphax n'est plus jeune ; il souffre de n'être pas aimé : l'injuste et cruelle jalousie le porte à rappeler lui-même à la jeune femme ces fiançailles qu'elle a rompues contre son propre cœur. Avec quelle *honnêteté* elle se défend :

Il est vrai qu'à celui dont j'étais fiancée
Mon cœur ne s'arracha pas sans quelque douleur.
Il s'y mêlait le souvenir d'un temps meilleur,
Le regret de ma ville et du toit de famille.
Comme de blanches nefs mes yeux de jeune fille
Voyaient alors venir mes rêves en chantant.
Je ne vous fus jamais infidèle pourtant.
C'est la première fois qu'à mes lèvres remonte
Ce souvenir d'amour que j'évoque à ma honte,
Qui dormirait sans doute encor dans le passé
Sans ce triste entretien qui me l'a retracé
Et qui rouvre en nos cœurs une double blessure.
Je ne vous aime point, ai-je dit? Suis-je sûre
En vous parlant ainsi de ne point me tromper,
Et l'obscure habitude a pu développer
En moi plus d'une forte et profonde racine.
Comme un lierre enlaçant une tour en ruine
Les sentiments nés d'elle ont pu couvrir l'amour.
Le fils que j'ai de vous, de ses bras chaque jour
Réunit un peu plus notre malheureux couple
Et tend entre nous deux leur attache si souple
Et si forte à la fois que mon cœur attendri
Ne sait plus distinguer le père du mari,
Et trouvant en mon fils plus d'un trait de vous-même,
Ne peut haïr en vous tout ce qu'ailleurs il aime.

Ne voilà-t-il pas un fond de délicatesse morale et de réalité qui a tout de suite de quoi nous captiver? Sophonisbe n'est pas une romanesque. Elle a aimé de toute sa tendresse, mais elle a vécu et accepté sa vie. Son enfant la lie au mariage. La

loyauté, la fidélité lui sont chères. Et dès lors, quels ravages l'amour ne pourra-t-il pas provoquer dans une sensibilité aussi riche? Quel contraste entre une Sophonisbe et ces petits animaux excités que tant de spectacles nous présentent sous le nom de femmes !

Masinissa, après son échec amoureux, a fait alliance avec Rome pour se venger de Carthage. Scipion l'Africain, dans le dessein d'attirer Annibal en Afrique, a débarqué et s'empare de la Numidie avec l'aide du jeune héros. Syphax est vaincu. On le dit mort et Masinissa entre dans la capitale. Il va revoir, il revoit sa fiancée. On pense à Sévère et à Pauline. Mais cette autre Pauline se croit veuve et tout la précipite vers Sévère, le souci de son peuple, l'avenir de son enfant, et son cœur. Pour éviter que les Romains ne l'emmènent à Rome afin de l'exhiber dans le triomphe, Masinissa l'épouse. Scipion raille son allié qui méconnaît la loi de Rome. Il exalte la continuité romaine, la puissance du peuple bâtisseur. A cette grandeur il s'est donné, et l'amour est pour lui peu de chose. Cependant il cédera aux instances de la reine, si la reine elle-même résiste aux instances de Syphax. Car Syphax est vivant et prisonnier. On l'a vu tomber et non point mourir. Syphax est amené, et on le laisse seul avec Sophonisbe.

Cette scène est le point culminant de l'œuvre. Syphax, condamné, déjà prêt pour la tombe, délie Sophonisbe de ses serments. Il lui pardonne cet amour dont il a tant souffert, mais cet amour ne sera point coupable. Dans cette liberté nouvelle, il ne lui demande plus qu'une faveur. Qu'elle ait soin de son fils et ne lui retire rien de son affec-

tion. Les enfants du second lit sont souvent préférés à ceux du premier. La tendresse maternelle peut se modeler sur la tendresse conjugale. De ces inégalités un enfant se rend bientôt compte, et sa petite vie en est tout attristée, et son avenir s'en ressentira. Tant de générosité, tant de grandeur atteignent chez Sophonisbe cette vertu qui est supérieure à l'amour même et qui inspire les plus beaux sacrifices. — Je reste votre épouse, dit-elle à Syphax. Et pour le demeurer contre son amour, elle boit la ciguë. Sauf un rappel trop érudit de Socrate, ses adieux à la vie sont d'une touchante résignation. Syphax, déjà lointain, qu'elle ne trahira pas, l'enfant qu'elle confie à sa nourrice, Masinissa enfin reçoivent l'offrande de sa pensée qui s'exhale dans ce chant du cygne. — Adieu, murmure-t-elle,

Adieu, mon fils, ma mort te sera moins amère
Puisqu'en disparaissant je te laisse une mère.
A présent tous les deux, mettez-vous en chemin
Comme cela, sa main petite dans ta main
Ridée et sûre ainsi que la main d'une aïeule.
Laissez-moi. Chez les morts je puis bien rester seule.
Pour ne pas m'attrister je rêverai de vous.
En attendant que nous soyons réunis tous
J'espère que j'aurai parfois de vos nouvelles
Par ceux qui franchiront les portes éternelles.
. . . .
Et maintenant partons vers nos buts différents,
Vous, vers Carthage où vous verrez mes vieux parents,
Et moi, plus loin, vers ma demeure funéraire.
Embrasse de ma part et console ma mère,
Elle t'écoutera. Nos cœurs ressentent moins
Les malheurs dont nos yeux n'ont pas été témoins
Et dont la cruauté se voile de distance.
Ma mort ne lui sera qu'une plus longue absence.

Quant au pauvre Syphax que tu ne verras pas,
Quelque autre lui dira mon douloureux trépas.

LA NOURRICE

Mais à Masinissa, que faut-il que je dise?

SOPHONISBE

Dis-lui que dans la tombe où tout s'idéalise,
Si quelque sentiment subsiste chez les morts
Je pourrai le revoir et l'aimer sans remords.

Sophonisbe exprime des sentiments cornéliens avec une douceur racinienne, et l'on y surprend ainsi le souvenir ou l'imitation. Mais elle est toute chargée de notre culture morale. Une tragédie, pour ne pas nous paraître éloignée, pour ne pas nous laisser indifférents, il faut que nous puissions y transposer la vie présente, ou plutôt il faut que nous y retrouvions une part essentielle de nous-mêmes, la plus importante, celle que nous ne connaissons pas assez. Dans ce sens, il y a dans une *Sophonisbe* une réalité bien capable de nous émouvoir. La famille, avec ses obligations et ses joies, la famille proscrite du théâtre contemporain ou défigurée, y réapparaît et tout un cortège de justes préoccupations l'accompagne. Il est étrange que, pour la plupart, nos auteurs dramatiques contemporains, bornant leur observation à l'étude d'un petit monde jeté hors des conditions communes et normales, se plaisent à l'analyse de ces conflits spéciaux où l'on ne peut s'engager sans faire table rase de tout ce qui sert de support à une race, à un pays, à la vie sociale. Leurs personnages sont de nouveaux sauvages qui n'ont emprunté à la civilisation que ses tares. Ils

ont mis à la mode une nouvelle forme de romanesque, le romanesque sensuel aussi attaché aux instincts que l'autre l'était à la sentimentalité. Le théâtre d'un Paul Hervieu maintient au contraire la tradition de notre tragédie. Car la tragédie n'exige pas forcément des rois pour protagonistes, elle peut se contenter de personnages ordinaires, et les circonstances ordinaires mêmes ne lui font pas peur. De tout cela elle tire une assez riche matière si elle y mêle le sens des nécessités humaines.

Un mot sur l'interprétation qui était excellente, peut-être parce qu'aucun acteur ne portait un nom connu. Tous servaient leur texte au lieu de s'en servir pour parader et caracoler. Je crois que nous trouvons un plaisir rare à écouter des acteurs ignorés, qui jouent avec désintéressement, sans tirer à eux le succès, sans étalage, sans cabotinage. Je suis fort revenu des grands comédiens. Ils ne se contentent plus d'être des interprètes, ils veulent être des créateurs. Ils créent, ils créent sans cesse, ils créent tous les rôles qui leur sont confiés. Qu'a donc bien pu faire l'auteur pour motiver de telles suppléances? Créer, pour eux, consiste à substituer leur vision personnelle au caractère qu'ils ont pour charge de réaliser. Et leur vision personnelle, ils ne sont pas embarrassés de nous la rendre. Cela consiste simplement à utiliser tous leurs moyens, de la même façon quasi mécanique. Leur personne apparaît tellement, qu'on les imagine, pendant qu'ils jouent, dans tel ou tel rôle précédent. On oublie la pièce pour les comparer à eux-mêmes. Ils ne jouent pas, ils se travestissent et l'on se livre au jeu facile

de les retrouver identiques sous leurs travestissements.

II

La physiologie ayant pris au théâtre la place de la psychologie, il n'était pas malaisé de prévoir où cette substitution aboutirait. Je l'avais prévu sans beaucoup de difficulté au sujet d'*Amoureuse*. *Amoureuse* avait commencé de limiter la casuistique sentimentale : elle n'en gardait que cette part qui, dans notre sensibilité, est la répercussion de nos désirs ou de nos satisfactions charnelles. La volupté, utilisée comme unique élément d'art, conduit fatalement à la cruauté, au sadisme ou au crime. Nous avons vu le crime dans *le Voleur;* nous voyons aujourd'hui la cruauté dans la *Sonate à Kreutzer* et le sadisme dans *la Bête*.

La *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï est une sorte de pamphlet contre la débauche conjugale. Mais il a été écrit lorsque Tolstoï, déjà, commençait à devenir grand prêtre. Le ton en est apocalyptique, et l'exagération manifeste. Un auteur dramatique, un romancier qui s'éprennent de religion sans consentir à plier leur orgueil, vont d'emblée aux rôles reluisants, le gouvernement des âmes, la direction des consciences. Nouveaux venus, ils veulent tout refaire et tout diriger. Ayant rompu avec le siècle, ils prétendent encore l'injurier et lui donner de bonnes leçons. Leur zèle de catéchumène ne se plaît que dans l'invective

et la prophétie. Après avoir analysé les désordres de la sensualité, ils trouvent à lui jeter l'anathème un agrément inédit. Ainsi, Dumas partait en guerre contre la guenon du pays de Nod ; ainsi Tolstoï découvre l'adultère partout, et ne voudrait plus tolérer chez la femme que la maternité. Encore ne verrait-il aucun inconvénient à la fin du monde par le moyen d'une chasteté systématique. C'est du moins ce que proclame son héros après avoir assassiné.

Sous tant de violences de langage et d'absurdités déclamatoires, il y a une part de vérité. « Si vous-même, disait beaucoup plus simplement saint François de Sales s'adressant aux maris, leur apprenez les friponneries, ce n'est pas merveille que vous ayez du déshonneur en leur perte. » Une femme qui est détournée de la maternité, de la culture morale et religieuse, de ses devoirs sociaux de charité, d'exemple, de bon conseil, de loyale compagnie, comment ne déploierait-elle pas sa jeune énergie dans la voie nouvelle qui lui est montrée? Et ces goûts de jouissance exclusivement développés chez l'un et chez l'autre des époux, comment ne se heurteraient-ils pas dans la vie conjugale? Si les sources du mariage sont empoisonnées, le mari et la femme ne seront plus en face l'un de l'autre que deux malades énervés, faibles et douloureux. Telle est la part de vérité contenue dans la *Sonate à Kreutzer*.

MM. Nozière et Savoir n'ont transporté à la scène qu'une analyse de la jalousie, mais ils ont eu soin d'en indiquer les causes, et l'on y retrouve bien tous les poisons. Pozdnicheff s'est marié à trente-cinq ans après avoir beaucoup usé de la vie

de garçon. Il n'a pas traité sa femme autrement que ses maîtresses. La petite jeune fille, Laure, qui lui était confiée, il l'a d'autant mieux corrompue que, déjà fatigué, il jouait la comédie de l'amour en l'obsédant de ses caresses, par vanité d'une jeunesse déjà atteinte. Elle-même — faiblesse ou tendresse — feignait d'y prendre plaisir. Ainsi la satiété, dès le voyage de noces, les accable. Mais, dans les plus inoffensifs éloignements de sa femme, il voit une injure. Et la lourde chaîne de la chair les unit quand leurs cœurs sont séparés et leurs volontés ennemies. Ils se désirent, ils se haïssent, ils se déchirent. Après une scène plus violente elle prend la vie en dégoût et essaie de se tuer. Mais il voit un mensonge dans ce suicide manqué qui restitue à Laure la liberté, car il ne pourra plus la tourmenter comme auparavant, maintenant qu'il s'est rendu odieux. Lui-même fait revenir le musicien qu'il avait écarté et celui-ci, plus ignoble encore, joue son rôle de séducteur avec tous les mirages de l'art, du langage de la passion, de l'héroïsme bassement simulé. Le mari, qui les guette, les surprend, et le lâche musicien se sauve, lui abandonnant Laure comme une proie. Pozdnicheff joue avec sa victime quand elle-même croit le reconquérir avec des caresses. Elle est là, contre lui, il la tient, il touche le cou adoré et il le serre si fort qu'il l'étrangle. Le délire sensuel, après avoir allumé la plus féroce jalousie, ne s'est contenté que dans la cruauté.

L'analyse de la jalousie, dans ce qu'elle a d'obsédant, de dégradant pour celui qui l'éprouve et pour celle même qui en est tout imprégnée et salie, est ici extrêmement poussée. Mais ce débat limité

où la chair seule crie, où l'on assiste à un rut, puis à un combat de fauves, est forcément monotone et répugnant.

***

Après la cruauté, le sadisme. C'est dans l'ordre. M. Edmond Fleg, auteur de *la Bête*, n'a point l'expérience dramatique de MM. Nozière et Savoir. Sa pièce est mal construite, et comme privée de musculature. Deux scènes suffisent néanmoins à la classer, celle de la mère au premier acte (encore pourrait-elle être traitée avec plus de force), et celle de la libération au dernier. *La Bête* n'est point un ouvrage indifférent ; mais elle a comme un ragoût de gibier trop fait.

Imaginez une jeune fille, Lucienne, de vingt-trois ou vingt-quatre ans, élevée à la campagne dans le milieu le plus honnête et le plus sain, entre sa mère, Mme Esselin, et son grand-père, le docteur Bussière, paisible entomologiste. Quand le rideau se lève sur la propriété de Boischarmant, le docteur est précisément en train d'expliquer à sa petite-fille les mœurs des insectes. A ce propos, connaissez-vous les *Souvenirs entomologiques* de ce Fabre que l'on a récemment découvert, pour notre plus grande honte, car nous sommes bien peu soucieux de nos vraies gloires. Ce savant conte à merveille, d'une façon colorée et pittoresque, avec ce don de la vie qui révèle l'écrivain. Voulez-vous le voir à l'affût ? lisez ce passage :

... Le terrier n'est pas loin : l'insecte y pénètre et emmagasine son butin. Je m'assieds, décidé à attendre

une nouvelle expédition, des heures s'il le faut, pour voir si l'extraordinaire capture se renouvellera. Dans ma position assis, j'occupe toute la largeur du sentier. Deux naïfs conscrits surviennent, récemment tondus, avec cette incomparable tournure d'automates que donnent les premiers jours de caserne. Ils devisent entre eux, parlant sans doute du pays et de la payse ; et tous les deux innocemment ratissent du couteau une badine de saule. Une appréhension me saisit. Ah ! ce n'est pas facile que d'expérimenter sur la voie publique, où, lorsque se présente enfin le fait épié depuis des années, l'arrivée d'un passant vient troubler, mettre à néant, des chances qui ne se présenteront peut-être plus ! Je me lève, anxieux, pour faire place aux conscrits ; je m'efface dans l'oseraie et laisse l'étroit passage libre. Faire davantage n'était pas prudent. Leur dire : Mes braves, ne passez pas là, c'eût été empirer le mal. Ils auraient cru à quelque traquenard dissimulé sous le sable ; et des questions se seraient produites auxquelles ne pouvait se donner raison valable pour eux. Mon invitation d'ailleurs aurait fait de ces désœuvrés des témoins, compagnie fort embarrassante en de telles études. Je me lève donc sans rien dire, m'en remettant à ma bonne étoile. Hélas ! hélas ! la bonne étoile me trahit : la lourde semelle d'ordonnance vient juste appuyer sur le plafond du Sphex. Un frisson me passa dans le corps comme si j'eusse reçu moi-même l'empreinte de la chaussure ferrée...

N'est-ce pas là un petit tableau exquis et reposant ? Entre la *Sonate à Kreutzer* et *la Bête*, j'ai pris plaisir à vous le montrer. Il faut bien sortir du théâtre, de temps à autre, pour respirer un bon air pur.

Le docteur Bussière a un petit neveu, Guil-

laume, grand garçon fruste et naïf, savant lui aussi, et décidé à s'installer tout auprès de Boischarmant pour y travailler en paix. Il aime beaucoup sa cousine Lucienne, mais il lui préfère la solitude, les bois, la bonne terre. Ou plutôt, l'ayant toujours vue là, il ne la sépare point du paysage et ne soupçonne pas encore qu'elle en est pour lui le charme principal. Or Lucienne l'aime depuis toujours. Elle n'a imaginé l'avenir qu'avec lui. Il faut bien qu'elle le lui donne à comprendre, puisqu'il ne fait pas d'avances. Mais le jeune niais ne comprend rien. Lasse et découragée, elle accepte la demande en mariage de Pierre Marcès. Pierre Marcès est un personnage inquiétant, amer, ironique, d'un passé équivoque, de mœurs douteuses. Elle éprouve pour lui de la répulsion et un inexplicable et dangereux attrait. La mère de Marcès vient elle-même prévenir les parents de Lucienne que ce mariage est impossible. Elle connaît son fils, elle ne peut pas le laisser commettre une infamie. Cette mère accusant, par scrupule de conscience, sa propre chair, ce pourrait être très pathétique. Le mariage est rompu, mais Marcès éconduit revient et force la jeune fille à le recevoir dans sa chambre.

Nous sommes dans le monde des satyres. Au second acte, M. et Mme Marcès reçoivent des amis. Tristes amis, cyniques et sans esprit. L'un d'eux, un peintre, Claude Patrice, partageait autrefois ses maîtresses avec Pierre Marcès. Celui-ci entend bien continuer dans la vie conjugale les mêmes expériences, les mêmes curiosités maladives, et il n'a de cesse qu'il n'ait provoqué ce Patrice à des déclarations qu'il écoute derrière un

rideau, comme il exigera de sa femme qu'elle se rende chez lui pour poser. Il obtiendra d'elle peu à peu les plus ignobles complaisances. Le jeune Guillaume, déniaisé, viendra arracher Lucienne à ce milieu faisandé dont la corruption même la retient en même temps qu'elle a honte de sa déchéance. Revenue à Boischarmant, elle se reprendra, retrouvera sa bonne santé, ses instincts droits, et pourra chasser elle-même Pierre Marcès qui l'a poursuivie et qui compte bien la reconquérir avec ses sortilèges. Elle a triomphé de la bête.



Ces tendances du théâtre, de plus en plus sensuelles, de plus en plus chargées d'instincts et de fureur animale, de plus en plus tournées vers les représentations physiologiques, elles ne concordent pas avec les nouvelles tendances que l'on peut observer dans d'autres domaines littéraires et qui seront les plus fortes. Une réaction prochaine s'annonce. Le succès ira aux pièces de santé et d'honnêteté, basées sur les éternels conflits de la passion et des nécessités familiales et sociales, enrichies par l'analyse d'âmes profondes pour qui la religion, l'honneur, la délicatesse morale, le sens de la durée, de la continuité, de la responsabilité humaines ne sont pas des choses abolies. Alors on se rendra mieux compte de la misère du théâtre contemporain et de l'appoint considérable qu'apporte à l'art la vie morale.

Au cours d'un récent voyage, j'avais emporté trois volumes de vers. Le voyage permet de s'isoler,

de mettre à jour ses lectures, de clarifier ses opinions. Qu'allais-je rencontrer dans ces poèmes d'hier que j'interrogeais pour y chercher les traces de la nouvelle génération? Le voluptueux panthéisme à la mode, l'abandon de l'homme aux forces universelles, l'exaltation du plaisir, l'esclavage de la chair? Le premier recueil que j'ouvris fut *le Temple intérieur*, de M. Maurice Levaillant. Dès la dédicace, je fus étonné. C'était le retour à la douceur intime de se connaître, de s'élargir par la pensée. La voie royale tracée par Alfred de Vigny, Sully-Prudhomme et le scrupuleux et douloureux Charles Guérin, voici qu'elle était de nouveau parcourue. Je surpris un peu d'orgueil au début, une sorte de détachement intellectuel si contraire à notre sensibilité, à notre expérience. Exemple :

Dans le bourg où je sais qu'au milieu des prairies
Mes ancêtres lointains élevèrent leurs toits,
Distrayant mon oreille à l'écho du patois,
Tout un jour j'ai mené mes lentes rêveries.

Bien que l'on m'ait montré l'if et la métairie,
Les tombes, l'esplanade et le courtil étroit,
Race de mes aïeux, j'ignore tout de toi,
Car ta fleur est éparse et ta tige flétrie.

Mais puisque sur le sol d'où ta sève a jailli
J'ai promené mon cœur sans qu'il ait tressailli
Au contact apaisant des prés héréditaires,

C'est que j'ai conservé votre nom seulement,
Géniteurs inconnus morts au pays normand,
Et qu'un sang libéré palpite en mes artères.

Comment ne pas sentir le contact apaisant des prés héréditaires? J'avoue que ce sonnet dont les

vers sont fermes et pleins, me causa une désagréable impression, comme la rencontre d'un étranger sur un sentier connu. Mais, dès la page suivante, je fus rassuré, car je lus :

Je suis donc revenu par un soir de septembre
Dans la petite ville aux pavés inégaux
Dont tous les coins amis, comme ceux d'une chambre,
Sont pour moi frémissants de songes et d'échos.

Le poète vient chercher son enfance et s'étonne qu'elle résiste quand il hésite à redevenir comme elle simple et croyant. Mais il y a là des prières, presque des litanies, et surtout dans la suite des dizains, une ferveur vive et abondante, un peu apprêtée encore, trop tendue, tournée avec un lyrisme grave vers le monde intérieur.

L'Eau du puits, de M. Robert Vallery-Radot, et *les Mains jointes*, de M. François Mauriac, sont d'une sensibilité plus franche et ouvertement catholique. *L'Eau du puits* est l'autobiographie d'une âme religieuse, orientée par une grande douleur. Je ne sais plus chez quel écrivain mystique j'ai lu jadis un dialogue entre Jésus et le pécheur. — Je t'ai donné la douleur, disait le Christ, et tu n'en as pas profité. — Il y a en elle, en effet, un principe d'amélioration. Elle crée autour de nous la solitude, elle nous tire de nos mesquineries journalières, elle nous ouvre des profondeurs sur la vie, sur nous-mêmes. A quoi servirait-elle, si elle n'était pas une occasion de perfectionnement? La première partie de *l'Eau du puits* — *In memoriam* — nous initie à un deuil filial. On est gêné de la lire tout d'abord, comme si l'on surprenait le secret d'autrui. Mais l'émotion qui vous gagne n'est pas

d'ordre littéraire. Le cœur angoissé, on se souvient. Et bientôt l'on se sent raffermi par la puissance d'une foi immortelle, par le rayonnement de cette dévotion filiale. La gravure d'Ary Scheffer qui fixe l'extase de saint Augustin et de sainte Monique, et qu'on trouve dans tant de vieilles maisons comme une pensée de famille, évoque cette intimité d'un fils et de sa mère.

La foi que je puisais en elle était si forte,

aurait pu dire pareillement Augustin. Et les entretiens de Monique n'étaient-ils pas comparables à ceux-ci :

Le don de soi, mon fils, est la chose profonde,
Et c'est déjà voir Dieu que d'aimer la douleur ;
Souffrir est sain et rend à l'âme son ampleur,
Le temps n'est qu'un néant puisqu'une heure l'efface.
Souffre, mon fils, afin de voir Dieu face à face...

Plus loin encore :

... Ne te satisfais pas d'être bon, sois divin ;
Sois fort, apprends sans cesse à mourir à toi-même.
On ne craint rien et tout semble aisé quand on aime ;
N'étouffe pas les cris de ton cœur, sois vivant,
Mais ne disperse pas ton ardeur à tout vent...

Le visage de Monique, enfin, ne donne-t-il pas dans la mort le suprême enseignement :

Je sais la mort puisque j'ai vu mourir :
Comme elle est belle et comme elle est vivante !
Comme on y voit l'éternité fleurir !
C'est l'espérance et non pas l'épouvante.

L'éternité fleurir... comment mieux traduire cette impression de paix, de sérénité, de grandeur défi-

nitive surprise dans l'immobilité? Cette douleur acceptée, cette douleur presque sacrée, n'est-ce pas elle, l'eau qu'on puise quand viennent les ardentes soifs? Elle a rafraîchi le poète, elle l'a détourné de toute la part fragile de la vie, des banales tentations et des chutes irrémédiables. Elle lui a montré le chemin de Dieu. Et quand son cœur, dont la blessure s'est fermée si le souvenir y persiste, appelle enfin l'amour, la qualité de cet amour est déterminée par ce passé croyant et courageux :

Ah ! comme il vit de toi, le cœur qui t'a choisie !
Que ta grâce l'enivre et qu'il se rassasie
A ton sourire, à ton regard, à ton accent !
Enfantin et profond, à la fois, il ressent
Avec tout le candide étonnement de naître
La révélation de tout qui le pénètre !
Il s'ignorait soi-même avant que de te voir.
Souvent il s'enfuit loin de toi, pour mieux t'avoir,
Et jaloux de t'aimer sans que le tien s'en doute,
Il se tait, se souvient, te contemple et t'écoute...
... Sachant tout l'imparfait de la terre, il s'émeut
De retrouver en toi ce qu'il aime en son Dieu ;
C'est la première fois que son amour se pose ;
Et, tremblant d'aimer moins s'il s'abandonne, il n'ose
Approcher que de loin de son bonheur futur ;
Et pourtant il sent bien que son désir est pur
Et que tout l'infini vivant vers toi le porte...
O mon amour, combien sa sève est vierge et forte,
Comme il a de jeunesse et comme il a de feu,
Ce cœur qui jusqu'à toi n'a battu que pour Dieu !

Ces vers ne nous apportent-ils pas une note nouvelle, ou plutôt une note retrouvée, qui est l'élargissement de l'amour par le sentiment religieux? La même note, on l'écoute dans les vers de M. François Mauriac. Celui-là, un article de Barrès,

admirable de compréhension catholique, l'a consacré. La poésie de M. Robert Vallery-Radot monte tout droit comme un jet d'eau dont la gerbe paraît ensuite retomber du ciel. Il semble qu'on en ferait le tour avec les deux mains, car son jet paraît un peu grêle avec son inspiration unique, mais elle s'élance si haut qu'il faut lever la tête pour la suivre. Celle de M. Mauriac a moins de force d'élan, moins de pathétique, moins de gravité (la douleur n'a pas passé là), mais elle a plus de grâce moelleuse et diverse. Notre enfance compose notre sensibilité comme un bouquet. Que de souvenirs pieux et doux ont servi à composer celle-ci ! Un collège tenu par des prêtres ; la chapelle où l'on s'agenouille ; le soir qui par les vitraux vient accompagner la prière ; les longues études où, le devoir achevé, on tire de son pupitre un Lamartine pour s'attendrir une fois de plus sur le *Lac* et goûter la volupté des premières mélancolies sans cause ; les vacances de Pâques à la campagne avec de lents crépuscules : voilà-t-il pas de quoi faire d'une enfance claire et pure « une aube d'amour »? Plus tard, le jeune homme en aura la nostalgie. Dans sa chambre d'étudiant il l'évoquera, n'ayant pas l'habitude d' « être seul en novembre » :

La chambre qui me voit triste
Est pleine de jour mourant...

Il y pensera sans fin, il éprouvera à se souvenir, à s'analyser, à chercher son âme une joie multipliée, parfois un peu trouble :

Je sais n'être jamais las
De m'attendrir sur moi-même.

Il composera de petits poèmes à la façon du Sully-Prudhomme des jeunes filles, avec ce quelque chose de plus ardent et de plus religieux qu'on relève chez Verlaine et qui est la marque de la transformation de la tendresse humaine par une pénétration plus directe du Dieu qui a voulu « se faire chair et habiter parmi nous ». Le roman d'amour qui parfume ces vers se ressent d'une telle formation. Ne se devine-t-il pas dans cette *chanson?*

C'est la prière du silence,
Le chant des rêves sur le toit,
Et c'est mon rêve à vous qui pense...

J'aime bien mieux que tes tristesses
Le souvenir que tu me laisses
Quand je ne suis plus près de toi.

C'est un peu de vent sous la porte...
Sur la route, un pas attardé...
Ah ! comme je t'aimerais morte !

Tu fais fuir avec ton sourire
Ce que mon rêve t'a prêté,
Avec ton sourire fardé
Et les mots qu'il ne faut pas dire !

Chanson qui est un pur diamant où tant de réalité se regarde. C'est la rencontre indigne, le heurt du rêve contre cette indignité trop apparente, et l'héroïne qui n'en sait rien, qui n'a rien deviné, et tout le drame intérieur qu'une si banale aventure contient. Et puis c'est le *dernier soir*, et puis la *retraite*. L'enfant est sorti de l'épreuve : il ne s'est pas diminué.

Il est peut-être temps que je revienne au théâtre.

Mais je n'ai pas jugé inutile d'opposer à l'audace physiologique de nos dramaturges l'ardeur mystique de nos plus récents poètes. Ces symptômes, n'appartient-il pas au critique de les noter? Que parle-t-on de la ruine des églises en France? Elles se reconstruisent dans les cœurs.

III

Les Amants et voleurs de M. Tristan Bernard ont peu de décision et de tempérament. Ce sont les parents pauvres de Triplepatte et de Daniel Henry. Les circonstances les ont desservis, mais le crime n'est pour eux qu'un expédient lamentable auquel ils aiment autant renoncer au dernier moment. Que voulez-vous? Ils n'en ont pas l'habitude. On ne s'improvise pas, comme ça, voleur ou assassin. Ils ont horreur d'improviser. Ils préfèrent suivre une carrière paisible de pique-assiette, de parasite. L'ayant toujours connue, ils y sont à l'aise et ils transportent dans leur vie déchue les allures des bureaucrates.

Les déclassés de M. Alfred Capus rencontraient des financiers sur le boulevard, et entraient dans les affaires où leur fantaisie les guidait avec certitude. Les affaires, c'est si vague et si compliqué : on ne sait pas comment on y réussit. J'entendais récemment ce propos d'un boursier : — Oh ! à la Bourse, on joue presque à coup sûr, pourvu qu'on soit honnête... — Cette fin inattendue est peut-être la suprême sagesse. Vous voyez que tous

les moyens sont bons. Les déclassés de M. Tristan Bernard ont descendu un échelon de plus : ils touchent la boue, mais l'odeur du sang les effraie. Les temps sont plus durs : le mauvais destin exige d'eux davantage. Seulement, ce sont des humanitaires. Ils ont pitié de leurs victimes. Et celles-ci ne manquent pas de montrer quelque bonne volonté, afin d'éviter des éclats toujours regrettables.

Le Costaud des Epinettes est un frère du *Danseur inconnu.* Comme lui, il prend part aux fêtes où il n'est pas invité, et comme lui il rencontre une bonne fille. C'était une jeune fille pour le *Danseur*, pour lui ce n'est qu'une fille, tout simplement. L'un trouve un mariage, et l'autre un crime, mais cela revient au même, à peu de chose près. A vrai dire, on pourrait supprimer les deux premiers actes du *Costaud des Epinettes :* le troisième est à lui seul une excellente pièce de Grand Guignol avec ce mélange de peur et de sensiblerie qu'adore un public un peu fatigué. Mais le premier est fort pittoresque, et le second contient de jolis mots.

On ne saurait prendre très au sérieux les préparations du *Costaud des Epinettes.* Le cabaret de l'oncle Tabac reçoit un monde de souteneurs et d'assassins. L'oncle Tabac est à l'occasion un procureur du crime. Il faut bien s'occuper. Dans notre temps anarchique, c'est le crime qui se régularise. On en commande un, comme une bombe glacée chez le confiseur. Il y a des fournisseurs, des hommes de peine, des tarifs. Justement un homme politique a besoin de se débarrasser d'une femme, mi-professionnelle, mi-actrice, Irma Lu-

rette, qui possède un paquet de lettres compromettantes écrites par lui au cours de leur liaison. Sherlok-Holmes le remettrait en possession de ses poulets avec élégance. Mais ce parlementaire tient, on ne sait pourquoi, à une effusion de sang. Il a condamné à mort la malheureuse. Ce n'est pourtant pas une femme terrible. Il semble donc que les auteurs plaisantent. Or ils ne plaisantent pas, du moins dans cette combinaison, oh ! rien que parce qu'elle leur est plus commode. Vous comprenez bien qu'ils ne vont pas se creuser la cervelle pour répondre à nos questions. Le secrétaire de cet homme politique féroce et imprudent a donc rendez-vous chez l'oncle Tabac avec un nommé Doizeau qui est chargé d'organiser la chose. Ce Doizeau est un petit comptable qui gagne des mensualités régulières dans les affaires louches. Il a une probité de gendarme et des précautions de fonctionnaire dans son métier un peu singulier. Les circonstances l'ont placé dans un milieu discrédité, mais il vend le vol et l'assassinat comme un épicier ses denrées. C'est un procédé assez sûr, dans une comédie, d'opposer le caractère à la fonction. Doizeau a donc trouvé un cambrioleur, Gabriel. Mais quand ce Gabriel est informé qu'il devra plaire à la dame, comme Ruy Blas à la reine, et la tuer ensuite, il se récuse : plaire aux dames n'est pas sa spécialité. Heureusement — c'est une manière de parler — un jeune homme de bonne famille, Claude Brévin, abominablement décavé, débiteur insolvable de l'oncle Tabac, vient échouer au cabaret borgne, mourant de faim, et prêt à tout sous l'influence de la misère. L'oncle Tabac le désigne et lui colle instantanément, pour l'encou-

rager, le surnom de *Costaud des Epinettes.* Voilà l'homme de la situation.

On a procuré à Claude Brévin une invitation pour un souper de centième où il doit rencontrer Irma Lurette. Il arrive : le directeur qui reçoit lui serre la main et, à tout hasard, lui dit du bien de sa pièce. A chaque femme qui entre, le criminel transi s'effare : serait-ce celle-ci? Les héros de Tristan Bernard ont un éloignement marqué pour l'action : une déclaration les met au supplice, jugez où la nécessité d'agir peut mettre ce pauvre Brévin. Il tâche à s'exciter en constatant la vénalité, la rosserie d'Irma Lurette. Par le moyen d'une bague qu'il lui passe au doigt, il ne manque pas de lui plaire, et les voilà partis ensemble.

Vous rappelez-vous un dessin de Forain dont la légende ne contient qu'un mot : *l'Inconnu?* L'inconnu, c'est celui avec qui *elles* montent leur escalier. Il peut aussi bien manier le surin que l'or ou le sentiment. Nous ne sommes pas bien inquiets sur le sort d'Irma Lurette. Brévin est si gêné dans son nouveau rôle ; mais on peut tuer par timidité, par peur, et les maladroits sont redoutables. Voilà qu'ils échangent des confidences sur leur « purée » réciproque. Rien ne lie aussi vite qu'une communauté de misère. Cette Irma n'est pas plus vénale qu'il n'est indispensable. Plus d'excuse. Tuera, tuera pas ! Il va se décider, et il appointe son arme quand un autre cambrioleur pénètre dans la chambre : c'est ce Gabriel qui avait retenu la bonne adresse. Là est la trouvaille de la pièce ; le criminel amateur fonce sur le voleur de profession et le terrasse. Il éprouve du plaisir à chasser une

bonne fois ses incertitudes. Irma crie. Irma, quand Gabriel a été mis à la porte, se jette au cou de son sauveur. Et celui-ci, dont la générosité grandit à vue d'œil, lui dévoile toute la vérité. Qu'est-ce que ça fait ? Elle le comprend, loin de lui en vouloir. Et elle l'emmène en tournée.

Le nouveau *danseur* est casé. M. Tristan Bernard fait un sort honorable à ses héros. Son indulgence pour eux est infinie. Ils lui sont si sympathiques ! C'est ici une autre forme de romanesque, le romanesque apache. Rien n'est plus attendrissant, n'est-ce pas, que cet échange de générosités entre une Irma Lurette et un Claude Brévin venu pour la tuer. Après la poésie des *Dames aux Camélias*, voici la poésie des déclassés. Le désordre de nos esprits suit lui-même un cours ordonné.

IV. — Diptyque

Il n'y a pas de spectacle qu'au théâtre. Le bon hasard de Paris m'a permis de comparer le même soir, — un de ces derniers soirs d'avril, — deux façons assez significatives de prendre la vie, celle de M. Maurice Barrès et celle de M. Gabriele d'Annunzio. Puisque tous deux sont des maîtres dans l'art d'utiliser les jours, je voudrais peindre tour à tour, brièvement, ces deux manières en action.

***

Un passage du *Feu* me revient à la mémoire : « Sentez-vous l'automne, Perdita? — Oui, en moi. — Vous ne l'avez pas vu hier lorsqu'il est descendu sur la ville?... »

Stelio Effrena, qui pose cette question, n'a pas manqué, lui, d'assister aux noces de l'Automne et de Venise, quand ce ne serait que pour les célébrer dans un cantique à l'usage de la postérité. Il ne se consolerait pas de manquer un spectacle, et même, cette descente de l'automne sur la ville, ne contribue-t-il pas à sa magnificence en la célébrant? D'autres hommes, d'autres femmes, — d'autres amants, — la comprendront mieux, la sentiront mieux à cause de lui, ou même ne la comprendront, ne la sentiront qu'à travers lui. Ainsi M. Gabriele d'Annunzio, notre hôte, s'entend incomparablement à styliser la vie dont il nous donne une traduction littéraire.

L'heure où le soir tombe, l'heure qu'il a pu appeler, là-bas où la lumière est plus chaude, l'heure du Titien, comment saura-t-il à Paris la composer? Il lui faut un décor, une mise en scène, une orchestration : alors, seulement, les sensations peuvent accourir ; elles ne lui viennent point en toute simplicité. Cette nature, qu'il compare sans cesse à des tableaux comme pour marquer la nécessité d'une transposition et la supériorité de l'art, quel cadre lui donner pour la mettre en valeur? Et par quel piège l'attirer jusqu'à l'intérieur de la cité?

M. d'Annunzio souhaita d'entendre les orgues

de Notre-Dame à six heures du soir. Triomphant sur le tard des nuages, le soleil docile pénétra dans la nef centrale à travers la grande rosace, écran désigné par le poète. Son or, au passage, s'atténua, revêtit cette teinte un peu vieillie et fanée qu'on voit aux anciens missels, mais ne consentit à cette diminution que pour mieux enluminer la verrière et achever ainsi une œuvre humaine. Cependant il ne réussit pas à conquérir l'immense vaisseau : l'ombre occupait déjà des parties entières du transept et de l'abside ; elle errait sous les arceaux, inquiète de ce retour du jour après un après-midi brumeux ; craintive, elle allait et venait, perdant et reprenant son domaine. Un instant, éperdue, elle s'enfuit. Mais elle reparut comme une armée, de tous les côtés à la fois.

Ce que le soleil n'avait pu réaliser, les orgues le firent. Elles remplirent toute la cathédrale. La puissance de Bach, la fierté de César Franck y descendirent. L'art y prit la place de l'assemblée des fidèles et y pria. Les trois nefs cessèrent d'être vides. Insensibles au combat de la lumière et des ténèbres, elles paraissaient écouter. Et leurs pierres renvoyaient ces sonorités qui semblaient les élargir.

Puis le merveilleux organiste de Notre-Dame, M. Vierne, dont les yeux incertains se sont à peu près fermés aux choses extérieures, comme pour ne plus le distraire du monde invisible des sons, et Mme C..., son ardente et enthousiaste élève, déchaînèrent ces rythmes pressés de Charles Widor, comparables à la rapide succession des vagues qui se heurtent au rivage avec une monotonie dont on n'est jamais las.

Nous étions quelques privilégiés priés à cet

exceptionnel concert. M. d'Annunzio, pour mieux laisser au royal instrument l'espace que réclame son pouvoir, s'était éloigné sous les arceaux de la galerie. Sans doute il cherchait la solitude pour donner tout son prix à un spectacle unique et qu'on ne voudrait point partager. Mais son cortège le suivit. Quand il se vit près d'être rejoint, il se retourna. Il redressa sa petite taille un peu voûtée, et son visage droit, aigu, allongé par une barbe courte et réservée au menton, son visage aux petits yeux bridés, au sourire félin et méphistophélique, aux lèvres minces et volontaires, me parut se crisper dans la désapprobation et l'énervement. Si d'un geste on pouvait supprimer les importuns, il aurait suffi de cette expression-là.

Avec une grâce courtoise, la plus affable politesse et un charme caressant, il se contenta de dire :

— Avez-vous déjà entendu les orgues à cette heure-ci? Le soir, c'est l'heure des orgues.

Tel Louis de Bavière exigeant pour lui une audition de *Parsifal*, M. d'Annunzio mobilisait pour son plaisir la cathédrale, les orgues et le soleil couchant.



Le même soir, deux ou trois heures plus tard, j'assistais à une réunion électorale.

On voit dans *Coriolan* le mépris de Caïus Marcus, vainqueur des Volsques, pour le peuple dont il doit, revêtu d'une livrée de misère, solliciter les suffrages. Faudra-t-il qu'il s'incline bien bas devant ces affranchis, qu'il leur rappelle, qu'il

leur montre ses blessures? Devra-t-il leur promettre ses services? Ne pouvant se décider à plier son orgueil, il les injurie. Il n'a de courage que contre ses ennemis, il ne lui en reste plus contre lui-même.

Nos candidats, à nous, ne ressemblent guère à Caïus Marcus Coriolanus : ils n'hésitent pas à se prosterner dans la poussière. A défaut de blessures, ils étalent leurs bons offices, et les promesses ne leur coûtent point. Demain, ils seront nos maîtres ; combien, pendant la période électorale, font figure de valets?

Le candidat qui parut sur l'estrade était M. Maurice Barrès et il fut salué d'émouvantes acclamations. Avant qu'il eût parlé, on sentait en lui un chef. Svelte, étonnant de jeunesse, la tête rejetée en arrière, il résuma sans admiration quatre années parlementaires. Aucune recherche d'effets, aucune rhétorique, seulement de la clarté et aussi de ces images où s'incorporent les idées principales et qui se fixent dans les mémoires. Derrière ces phrases sans artifice on distinguait pourtant, comme fond de toile, la terre de la patrie, ses campagnes si douces et fraîches, ses villes laborieuses, ses villages dont on comptait jadis les feux et non les habitants, — le *feu*, c'est la famille ; l'habitant, c'est l'individu, — toits éparpillés autour du clocher qui les domine et qui a, de plus, la garde des tombes généralement groupées dans le voisinage de l'église. La France apparaissait peu à peu comme le personnage principal.

Dans le jardin de Bérénice, semblable à une serre chaude, poussaient des fleurs rares, parmi lesquelles M. d'Annunzio aurait pu faire son choix.

Mais Colette de Metz ne cueille que des fleurs des champs. Elle nous les réserve, elle n'a point de goût pour les étrangers. M. Barrès a expliqué lui-même, dans le chapitre de Sainte-Odile, comment il a concentré ses forces sur un seul but : « Bien que je doive d'heureux rythmes à Venise, à Sienne, à Cordoue, à Tolède, aux vestiges même de Sparte..., j'estime peu les brillantes fortunes que me firent et me feront de trop belles étrangères. Bonheurs rapides, irritants, de surface ! Mais à Sainte-Odile, sur la terre de mes morts, je m'engage aux profondeurs. Ici, je cesse d'être un badaud. Quand je ramasse ma raison dans ce cercle, auquel je suis prédestiné, je multiplie mes faibles puissances par des puissances collectives, et mon cœur qui s'épanouit devient le point sensible d'une longue nation. » La terre natale, le passé, c'étaient dès longtemps des thèmes poétiques. L'originalité de Barrès est de faire jaillir leur chant lyrique de notre fond individuel. Prédestinée, notre personnalité n'acquiert son plein développement que si elle se conforme à la tradition de notre race : notre vie s'élargit, s'épanouit bien davantage si elle puise par ses racines dans la bonne terre de la patrie, comme ces beaux arbres qui ont trouvé pour croître un terrain approprié. Ainsi *un homme libre* a voulu servir. Il mêle désormais ce désir à tous ses élans.

***

L'heure des orgues, l'heure de la foule, ce sont des préparations. Un écrivain ne crée pas de

toutes pièces ses ouvrages. Il les essaye dans la vie, soit qu'il compose cette vie comme une suite de sensations heureuses et artistiquement combinées, soit qu'il aperçoive en elle l'occasion de notre grandeur et de notre servitude humaines...

MAI 1910

Théâtre Valle à Rome : *Il Bosco sacro.* — Odéon : *Coriolan*, de Shakespeare, traduction en vingt-neuf scènes de M. Paul Sonniès. — Opéra-Comique : *Le Mariage de Télémaque*, comédie en cinq actes et six tableaux de MM. Jules Lemaitre et Maurice Donnay, musique de M. Claude Terrasse. — Comédie-Française : *Le Songe d'un soir d'amour*, pièce en un acte en vers de M. Henry Bataille ; *La Fleur merveilleuse*, pièce en quatre actes en vers, de M. Miguel Zamacoïs.

I

J'ai eu la curiosité d'assister, pendant un séjour à Rome, à la première représentation d'*Il Bosco sacro*, traduction italienne du *Bois sacré* de MM. de Caillavet et de Flers. Vous rappellerai-je en quelques mots le sujet de ce *Bois sacré* qui continue de triompher aux Variétés?

Mme Paul Margerie est, chose assez rare, une femme heureuse qui s'est mise à écrire. Elle avait le don, et puis son bonheur conjugal lui communique un certain optimisme qui plaît au lecteur. Mais la littérature est une grande école de vanité. La voilà prise de la tarentule de la décoration. Et dans une scène renouvelée de Molière, elle persuade à son mari que c'est lui qui désire pour elle le ruban rouge. Leur parfait ménage est dès lors en plein trouble. Elle s'applique à un peu de

coquetterie avec le directeur des Beaux-Arts, le lourd et galant Champmorel, mais comme il approche de trop près, elle le gifle : « Ne pas savoir être coquette, c'est le châtiment des honnêtes femmes. » Enfin, comme les femmes autrefois servaient les desseins de leurs maris ambitieux, n'est-il pas équitable, puisque c'est le monde renversé, que les femmes arrivistes se fassent aider à leur tour? Et elle pousse son brave Paul vers Mme Champmorel, sorte de petit animal sauvage déchaîné à travers la société contemporaine. Paul va beaucoup plus loin qu'elle ne l'eût permis. Et quand la décoration est enfin venue, elle n'en éprouve aucun agrément, car elle la paie trop cher. Mais Paul est plus ennuyé qu'elle-même de l'avoir trompée. Une réconciliation attendrie les restituera tous deux à leur bonne nature qui, avant cette histoire, était franche et sans complications et qui va le redevenir immédiatement.

Parmi toutes les comédies de MM. de Flers et de Caillavet, celle-ci montre admirablement la jolie diversité de leurs dons. Et d'abord la santé : ces deux routiers de théâtre préfèrent le côté jardin au côté cour, le côté jardin où, parmi tant de fleurs artificielles, ils trouvent moyen de cueillir, d'une main experte, et l'on ne sait comment, de vrais bouquets qui sentent bon. Il y a, dans leurs pièces, des ouvertures, sinon sur la campagne, du moins sur des parterres cultivés avec soin. Leurs héros, leurs héroïnes surtout, n'ont pas de perversité, pas de méchanceté. Jusque dans leurs désordres, ils introduisent de la bonhomie, une grâce spontanée, et le sentiment qu'ils sont hors de la règle, et qu'il n'y a pas de quoi s'en vanter

outre mesure. Ils n'ont pas l'insolence de tant de leurs congénères qui profiteraient immédiatement de cette circonstance pour invectiver contre la société et fonder aussitôt une nouvelle morale. Cet air de santé, respirez-le dans ce gentil couplet que Francine Margerie débite à son mari : « Je t'aime parce que tu as une bonne figure, ronde comme une pomme, propre comme un sou, simple comme bonjour, parce que tu es d'aplomb, que tu es un gars, un bon gars, solide, sans détour, sans ombre, un type en plein soleil, que tu es réjoui, que tu as toujours l'air d'être à l'heure de la récréation. Si tu voulais être méchant, tu ne saurais pas. On peut taper partout, ça sonne clair... Quand je t'embrasse, tu as comme un goût de tartine, et pas de tartine en pain de la ville, non, en pain bis, un de ces bons pains qu'on coupe en l'appuyant sur son cœur ! » Et cette même santé morale inspire des définitions de bon sens, de clair jugement comme celle-ci que débite Mme Margerie à ses amies qui la pressent de se faire décorer : « L'honneur, ce n'est pas pour nous. L'honneur, c'est une chose d'homme. Nous, nous avons l'honnêteté. C'est moins, et c'est plus. »

Après la santé, je soulignerai cette observation qui, précisément, dépend d'elle puisqu'elle désigne avec certitude quelques-unes des maladies de notre société. Dans *le Roi*, c'étaient les mœurs de nos bourgeois socialistes qui tirent le parti qu'ils peuvent de l'état démocratique. Dans le *Bois sacré*, c'est l'éternelle vanité qui poursuit des places ou des décorations. Et dans ces deux satires c'est l'incohérence de notre temps où, dans le mouvement général, rien ne demeure en place.

Incohérence qu'il suffit de pousser un peu pour atteindre à la plus généreuse fantaisie. MM. de Caillavet et de Flers n'y ont pas manqué. Mais leur fantaisie est à base de réalité. Elle ressemble à ces clowns qui parodient les tours des gymnastes et finissent par les exécuter tout aussi bien qu'eux. Il semble qu'elle n'est qu'outrance et plaisanterie, et l'on s'aperçoit qu'elle est parfaitement exercée. Prenez Zakouskine, par exemple, Zakouskine, colonel russe et maître à danser, qui s'introduit partout avec une aisance de cambrioleur sans qu'on sache au juste si ses amusements ne se termineront pas en escroqueries, chantages ou attentats aux mœurs, et qui exploite avec tant de sécurité ce charme slave inventé en France dont il dit plaisamment : « Nous ne savions pas que nous l'avions. Vous nous l'avez dit, nous l'avons crû, et depuis, nous nous en sommes servis... » Zakouskine, mais c'est le métèque installé à Paris comme chez lui, et que son titre d'étranger autorise à tous les abus de confiance. Les Zakouskine pullulent aujourd'hui : ils ne sont pas tous aussi plaisants. Paris est pour eux l'auberge où l'on trouve bon souper, bon gîte, et tout le reste.

Adrienne Champmorel, la femme du secrétaire des Beaux-Arts, plus fantaisiste encore, est-elle davantage imaginaire? Elle est *impossible* comme l'*Ange* de M. Alfred Capus, mais on la rencontre, à peine un peu moins neurasthénique, un peu moins livrée à ses instincts, tout aussi naturelle et mal élevée.

Et M. Champmorel lui-même n'est-il pas un chapitre articulé du *Culte de l'Incompétence*, de

M. Émile Faguet? Un sénateur influent demande le classement de son château parmi les monuments historiques. — Quel style, ce château? interroge le ministre, et on lui répond : Style radical-socialiste. — Eh ! mon Dieu, est-ce si forcé? Un peintre sollicite une commande. On s'inquiète, non de son talent, mais de ses opinions politiques. Ne lui fait-on pas l'honneur de le traiter comme un liquidateur? Un musicien apporte sa musique : est-elle conforme aux idées du gouvernement? « Il n'y a pas que le talent, déclare le ministre. Il y a les rapports... les rapports officiels, les blancs à remplir, les écritures à faire. Sans ça, à quoi servons-nous, je vous le demande? Messieurs, ne l'oubliez pas, en France, les Beaux-Arts, ce n'est pas la peinture, la sculpture, la musique... les Beaux-Arts, c'est de l'administration. J'ajoute que nous avons à nous défendre... Nous sommes guettés... Quoi que nous fassions, ce mot de Beaux-Arts a en lui je ne sais quoi de réactionnaire... L'esthétique, le goût, ça n'est pas démocratique, et, d'ailleurs, avouons-le, le fait pour un peintre de peindre mieux qu'un autre, c'est contraire à l'égalité et, par conséquent, à la fraternité qui doit être notre but, notre foi et notre idéal... » Et je pense au mot de Jules Grévy que rapportent les Goncourt dans leur *Journal* plein de traquenards : le Président s'informait du salon de peinture, et comme on lui répondait qu'il y avait beaucoup de talents ordinaires, mais pas de toiles hors de pair, il répondit gravement : « C'est ce qu'il faut dans une république. »

Enfin, je relève encore dans les pièces de MM. de Flers et de Caillavet cette culture et ce souci de

notre langue qui font plaisir au théâtre où l'on n'est pas gâté sous ce rapport. De bons lettrés chercheront d'instinct l'ordre politique, mais ils seront tentés de goûter les spectacles réussis de l'incohérence pour le parti qu'ils en tireront. Ils en tirent peut-être un parti trop heureux. Je veux dire par là que leur habileté excessive, trop experte à combiner, à doser les éléments du rire, de la satire et du sentiment, risque de les laisser accuser de truquage en donnant le change sur la part d'observation qui vivifie leur fantaisie.

A Rome, le second acte, celui du ministère, étonna, ne fut pas compris. Et j'y vois un trait du caractère italien. Ce peuple surprenant, qui, dans la passion même, ne perd pas ses directions, goûte peu l'étalage d'une incohérence qu'il ne pratique ni dans la vie publique, ni dans le privé. Il est dressé naturellement à la politique. Il se plaît aux combinaisons, mais la combinaison, c'est précisément l'art d'accommoder les contraires, d'accorder les disparates en les soumettant au respect d'un état de choses ordonné. Le jeu savant de la diplomatie l'enchante, et la diplomatie commande la réserve, l'esprit de suite, la maîtrise de soi-même, toutes qualités peu en vogue dans une démocratie. Trente siècles d'histoire n'ont pas passé en vain sur lui. Le gouvernement est proprement pour lui un art. Il ne rompt pas, il profite. Les sentiments ni les idées ne lui font perdre de vue ses intérêts. Il sait garder son sérieux.

La représentation d'*Il Bosco sacro* à Rome contint pour moi une leçon qui soulignait un peu gravement la satire de MM. de Flers et de Caillavet dont j'apercevais, par comparaison, la cruauté. La cri-

tique de nos mœurs publiques ne passe la rampe que chez nous...

II

Coriolan, c'est la critique des mœurs publiques de tous les temps, puisque c'est l'éternel combat de l'aristocratie et de la démocratie. Bien des traits nous en paraissent actuels. Lorsqu'on sort de Rome par la Porta Pia et qu'après avoir dépassé Sainte-Agnès-hors-les-Murs on franchit l'Anio sur le Ponte Nomentano qui a l'air d'un château fort, on arrive à une colline qui passe pour le *mont sacré*. C'est là que Ménénius Agrippa dissipa l'émeute en racontant au peuple qui refusait d'obéir à ses chefs et de rentrer dans l'ordre la fameuse fable des membres et de l'estomac. Il obtint gain de cause avec son histoire moyennant un compromis : le peuple aurait désormais le droit de nommer lui-même ses tribuns. Ce mont sacré, quand je l'ai vu, couvert de hautes herbes, n'était qu'une belle prairie qu'on allait faucher. Là se joua l'un des épisodes les plus importants de l'histoire du monde, comme on en rencontre à chaque pas dans Rome. Mais celui-ci nous touche particulièrement : dans ce champ paisible fut jadis plantée la graine du suffrage universel. Elle a joliment poussé depuis lors.

Sans aller aussi loin que M. Ferrero qui prétend que Shakespeare est un bluff anglais, je crois bien que le romantisme a outré l'importance du grand Will aux dépens de nos dramaturges. Ses dons

d'extériorisation, de mouvement, de pittoresque flattent notre goût moderne du spectacle. Mais il n'y a pas chez lui, dans la composition des caractères, cet art d'approfondir qui est la marque d'un Corneille ou d'un Racine. Les hommes d'État anglais suivent des directions simples et traditionalistes, ce qui est une grande force en politique. Ils vont droit leur chemin avec autorité. Les peintres anglais fixent de belles dames ou des seigneurs décoratifs chez qui nous aimons à surprendre le cours d'un sang généreux, une bonne santé, de la vigueur, le radieux reflet d'âmes énergiques et régulières, mais on n'imagine pas grand'chose au delà de ces surfaces : il n'y a pas dans leurs portraits ce mystérieux attrait, ces dessous de vie qui nous font demeurer plus longtemps devant les Hollandais de Rembrandt, devant les Italiens du Titien, devant le fameux Innocent X de Vélasquez cher à Stendhal, ou le Molière de Mignard. Or le génie de Shakespeare est en conformité avec sa race. Il en élargit les puissances, il ne les fausse pas, il n'y introduit pas des éléments étrangers. Ses héros sont peu nuancés. Comparez une Desdémone, une Ophélie, une Cordélia à une Pauline, à une Andromaque, à une Bérénice. Roméo, Othello, Coriolan nous offrent-ils des richesses de sentiments comparables aux analyses d'Hippolyte, de Britannicus, de Mithridate, de Nicomède? Sans doute je n'ai pas assez d'espace aujourd'hui pour prolonger ce jeu des comparaisons. Mais nous retrouvons dans *Coriolan* cette nudité des caractères.

Coriolan est inspiré par une page de Plutarque. Caïus Marcus, vainqueur des Volsques et conqué-

rant de Corioles (d'où son glorieux surnom de Coriolanus) rentre en triomphateur dans Rome. Pour être nommé consul, il faut le suffrage du peuple. Or Coriolan méprise le peuple, et il estime cette obligation misérable. Il injurie les électeurs qui se vengent en réclamant sa mort ou son exil par la voix des tribuns. Coriolan quitte sa patrie, va offrir ses services aux Volsques, s'apprête à anéantir Rome, lorsque sa mère Volumnie et sa femme viennent lui demander grâce. Il consent à la paix et tombe ensuite sous les coups des Volsques.

Caïus Marcus est une belle figure de brute orgueilleuse, mais n'est que cela. Pourquoi veut-il être consul sans en accepter les conditions? Une loi qui l'a précédé, qu'il peut déplorer mais qu'il doit subir, l'oblige à quêter les voix de la multitude, s'il désire cet honneur. Mais il peut renoncer au consulat. S'il attend du consulat l'occasion de mieux montrer la valeur qu'il sent en lui-même, ne peut-il garder de la dignité dans sa campagne électorale? Notez que Shakespeare a très bien vu le peuple, fier de son héros comme de ses prérogatives, prêt à se donner pour un mot du cœur. Le peuple n'est indifférent ni à la gloire ni au courage. Ce seront ses meneurs qui le précipiteront vers l'envie, l'ingratitude et l'injustice. De lui-même il est capable de générosité, et même, dans le danger, de juste appréciation. Mais il veut sentir qu'on ne le dédaigne pas, qu'on l'aime. Et Coriolan n'est que haine et mépris. Il fait l'Alceste, comme Ménénius Agrippa fait le Philinte. Il peut être bon général : encore lui manque-t-il quelques-unes des qualités nécessaires à un chef, l'art d'entraîner les hommes, la maîtrise de soi-même. Un conqué-

rant, dans la série de ses conquêtes, a commencé généralement par lui-même et a continué par ses soldats. Coriolan ne sait pas négocier ; Coriolan ne sait que frapper. Et cette étroitesse de cerveau le conduira à la trahison. Il ne saura pas s'élever au-dessus de son cas personnel. Et qu'on n'objecte pas la nouveauté du patriotisme inconnu chez les Romains et les Volsques au sens que nous lui donnons. C'est là une grave erreur. La notion du patriotisme est très ancienne. Aux yeux de Plutarque, Coriolan n'est déjà qu'un traître. Et Shakespeare nous peint les mœurs d'un peuple que la guerre de Cent ans avait achevé d'unifier.

Les personnages les plus réussis sont, dans *Coriolan*, les personnages secondaires : Ménénius Agrippa, le gras patricien habile aux conciliations, aux transactions, expert à calmer les colères, à ramener les mauvaises volontés par le moyen d'un bon mot, d'une plaisanterie, type étonnant d'homme politique ; et, mieux encore, les deux tribuns, Brutus et Sicinius, qui savent *cuisiner* l'électeur, qui, par leurs flatteries, le prennent, le trompent, le déchaînent, qui se tiennent dans la coulisse tant que la lutte n'est pas sûre, et qui apparaissent pour récolter les fruits quand la victoire est acquise : déjà l'on dirait deux entrepreneurs de grèves, deux délégués de syndicats, les ancêtres du Thubeuf de la *Barricade*. La foule, dans Shakespeare, est toujours bien vue : partagée entre le bien et le mal, susceptible d'être secouée par les plus nobles élans, mais plus vite prête encore à écouter ses *mauvais bergers*, à se ruer dans une fureur égalitaire contre ce qui la dépasse.

Je l'avoue, la scène fameuse de *Coriolan*, celle où Volumnie vient supplier le traître orgueilleux au nom de Rome, ne m'émeut guère. Je ne conçois point qu'on la compare à celle de l'*Iliade* où le vieux Priam réclame à Achille la dépouille d'Hector. Priam, du premier coup, a trouvé la parole unique, la seule qui, adaptée aux criconstances, puisse émouvoir le héros grec tout en sauvegardant la dignité du vieux roi : *Achille, souviens-toi de ton père...* Il n'y a pas de trait pareil dans le long discours de Volumnie, discours assez adroit et qui contient une leçon de politique pour Coriolan, car sa mère ne lui demande pas l'impossible, ne joue pas comme lui le tout pour le tout, se contente d'un traité de paix honorable pour les Volsques. Shakespeare, peintre admirable des cœurs violents, des passions brutales, ne rencontre pas facilement ces raccourcis de sublimité qui sont la gloire des classiques.

Le directeur de l'Odéon a résolu à merveille la difficulté de jouer Shakespeare, à cause des perpétuels changements de lieux. Il se sert de deux décors, l'un fixe, l'autre mobile. Le fixe représente une place publique : il peut servir aux assemblées, aux champs de bataille, aux conciliabules, à toutes les scènes qui n'exigent pas un cadre étroitement limité. Le mobile, qu'un rideau découvre, sert, au contraire, aux scènes qui réclament plus de précision. On passe de l'un à l'autre sans arrêt, et néanmoins le regard, accoutumé aux réalisations plastiques, est satisfait.

III

J'ai plaisir à citer, avant d'entreprendre la critique du *Mariage de Télémaque* de MM. Lemaître et Donnay, le témoignage d'un grand éditeur anglais dont les comptoirs sont établis sur presque tous les points du globe :

— Votre littérature, me disait-il, est demeurée la littérature universelle malgré les atteintes portées à son renom et à son influence par une production soi-disant réaliste et entachée de pornographie qui, un temps, parut modifier ce caractère et qui vous fut plus préjudiciable que vous ne le supposez au point de vue de votre importance mondiale. Les peuples du Nord ne vont pas d'emblée aux littératures classiques : la vôtre leur sert d'intermédiaire, les y achemine. Elle les prépare à cet art dépouillé et proche de la perfection. Elle les pourvoit de logique, de clarté, de force élégante. En vérité, on ne saurait se passer d'elle pour achever son éducation. Elle est le chemin d'accès qui conduit à l'antiquité. Elle est à la fois fixée dans sa langue et dans ses formes et prête à saisir la vie qui passe. C'est une des puissances expansives de votre pays...

Sommes-nous ainsi les gardiens de la culture antique? Je le croirais. Dans quelle littérature découvrirait-on des œuvres qui, pareilles à ce *Mariage de Télémaque*, rajeunissent nos souvenirs classiques et les égaient sans les fausser? Déjà

Émile Gebhart nous avait montré un Ulysse rentré à Ithaque après les dix ans de l'*Odyssée* ajoutés aux dix ans de l'*Iliade* et commençant dès lors de bien s'ennuyer, et l'on souriait du héros grec que cette familiarité de ton rapprochait de nous, mais dont elle ne dénaturait pas le caractère. MM. Lemaître et Donnay ont accompli ce même tour de force qui implique une rare délicatesse de lettrés, seuls autorisés à jouer avec ce qu'ils aiment et vénèrent. Le divertissement qu'ils nous donnent trouve moyen d'être plaisant sans jamais être sacrilège. L'auteur de la *Bonne Hélène* et celui de *Lysistrata* se livrent ici à un badinage d'initiés : s'ils font descendre de leurs nuages les dieux de l'Olympe, et de leurs chevaux les héros grecs, cette mise à pied, c'est un jour de vacance qu'ils leur accordent. Les héros et les dieux sont en congé : mais on sait les nuages au vestiaire et les chevaux à l'écurie. Le *Mariage de Télémaque* rappelle ces dîners d'ecclésiastiques qui parlent des choses saintes avec une bonhomie apparente, mais ne touchent pas aux dogmes : le miracle est au repos, il n'est pas nié. Et l'on ne se permet cette attitude que parce que tous les hôtes sont de la maison : ils comprennent sans avertissement, ils ne risquent pas de travestir des propos rien qu'en les rapportant, tels les Goncourt dans leur journal.

Ulysse, qui est revenu de loin et de tout, voudrait bien y retourner, et Pénélope a grand'peur qu'il y retourne. Mais les voici qui s'occupent à marier leur jeune garçon. Télémaque est dans un état d'esprit amoureux à ravir Fénelon, Jean-Jacques et Chateaubriand. Dans les bois d'Ithaque

il poursuit la sylphide de Combourg et d'avance il est épris de Nausicaa qu'on lui désigne comme fiancée. Mais Nausicaa arrive en retard. C'est une grave erreur de sa part, bien que ce soit la faute de son vaisseau. Hélène est là qui a préparé le mariage, et qui s'intéresse aux amours des autres, rassasiée des passions pour son propre compte. Hélène est toujours belle. Et puis elle a eu des aventures reluisantes. Une gloire mondaine lui tient lieu de jeunesse. C'est une fatalité : les dieux veulent qu'elle soit aimée. Ou bien un homme illustre, un demi-dieu ayant commencé, les autres et même ceux qui ne sont pas des demi-dieux ont suivi comme les moutons de Panurge. De sorte que notre Télémaque ne manque pas de devenir amoureux d'Hélène. Celle-ci lui conseille en vain d'attendre la venue de Nausicaa : « Comment, lui fait-elle observer, jugerais-tu toi-même un homme qui préférerait sans avoir comparé? » Et Télémaque de répondre : « Je penserais qu'il est amoureux et je le jugerais sans rigueur. » Car on préfère avant de comparer. Si l'on compare, on est bien près de cumuler.

Hélène, cependant, est sans malice. C'est à croire vraiment qu'elle a subi, dans ses aventures, de rigoureux arrêts. Ou bien, lasse du danger et du changement, ne désire-t-elle plus qu'un bonheur confortable, aveugle et réel, un bonheur à la Ménélas? Elle arrange au mieux toutes ces affaires compliquées. Nausicaa, substituée à elle-même, consolera Télémaque qui est, comme Chérubin, surtout amoureux : l'amour, chez lui, passe avant son objet. « J'étais persuadé, lui dit le batelier en apprenant son mariage, que vous enleviez une

femme mariée. » Et Télémaque répond en toute simplicité : « Moi aussi. » Tout est bien qui finit si aimablement.

Cette comédie tranquille et charmante a été tirée d'un conte qui figure dans *En marge des vieux livres.* M. Lemaître illustre ses auteurs favoris de paraphrases subtiles et d'applications ingénieuses. Une fois, il conduisit La Fontaine chez les voleurs et le fabuliste y contracta de précieuses relations : je crois bien qu'il y aurait là aussi un joli sujet d'opérette. *Le Mariage de Télémaque* ajoute à l'*Odyssée* des sourires plutôt que des ironies. Et l'*Odyssée* sourit volontiers dès la première page où l'on voit Télémaque se plaindre de la dépense que les prétendants font chez sa mère, comme s'ils ne pouvaient s'inviter les uns chez les autres et manger ensemble leurs propres biens. Cela commence comme un conte de Maupassant. Il fut un temps où l'on transforma les Grecs en barbares. Leconte de Lisle nous donna des traductions effroyables, pleines de vacarme et de dureté. Un Lemaître, un Donnay, même quand ils s'amusent, sont plus près d'Homère.

V

Le Songe d'un soir d'amour, de M. Henry Bataille, est une œuvre exquise d'évocation et de vie moderne mêlées. Un je ne sais quoi d'inachevé et de flottant lui prête la grâce triste de ces statues brisées dont la mutilation nous émeut presque

autant que la beauté des lignes. Il l'a fait précéder, en la publiant, d'un poème sur le souvenir qui rappelle les vers délicats et fluides du *Beau Voyage* :

> L'ombre de ce qui fut devant nous se projette
> Sur le chemin qui va, sur l'acte qui s'éveille.
> Ce qui est mort est encor là qui nous précède,
> Comme le soir on voit, au coucher du soleil,
> Les formes qu'on avait peu à peu dépassées
> Envoyer leur grande ombre au loin, sur les allées,
> Sur tout votre avenir, plaines, taillis, campagnes !
> Et s'en aller toucher de l'aile les montagnes...

Mais *le Songe d'un soir d'amour*, n'est-ce pas le poème du souvenir? Le souvenir y prend une forme plastique. Il se glisse dans la chambre où s'élabore une vie nouvelle ; il se dresse entre ceux qui croient pouvoir s'aimer comme si leur cœur était vide ; il interrompt l'entretien commencé ; il désagrège, comme un nuage, le présent, lui qui a pris les contours précis du passé, lui que rien ne peut plus supprimer, lui qui est la seu e réalité. Le théâtre a plusieurs fois tenté de forcer la porte de l'invisible, de représenter ce qui est hors du domaine des sens. Dans *Hannelé Matern*, d'Hauptmann, les visions du délire et de l'état même qui suit la mort nous apparaissent comme des fantômes. Le principal personnage d'*Intérieur*, de l'*Intruse* de Mæterlinck, n'est-ce pas la mort dont on devine la présence, qu'on cherche et qu'on s'étonne de ne pas voir, protagoniste tragique et muet? M. Henry Bataille extériorise le drame qui agite un cœur où le souvenir refuse de céder la place à une passion neuve. Ce combat

sanglant et cruel, nous assistons par un audacieux procédé à ses péripéties.

La scène est à trois personnages : *lui*, *elle*, et *l'ombre* qui incarne le passé. Il y en a bien un quatrième dont l'intervention ne me paraît pas indispensable, et qui dissipe l'atmosphère, vaporeuse comme les brumes bleues du crépuscule, si nécessaire à ce drame sentimental où je l'aurais voulu supprimer. *Lui*, un artiste célèbre par ses livres, et aussi par quelque amour meurtri dont on sait qu'il porte encore le deuil. *Elle*, une jeune femme qu'attire vers lui une curiosité déjà changée en tendresse et qui a profité d'une soirée de liberté pour l'appeler auprès d'elle. Tout est disposé dans la chambre harmonieuse pour cette entrevue dont ils attendent l'un et l'autre l'exaltation et le plaisir. Il entre, et, dès les premiers mots, elle ne peut se tenir de l'interroger avec maladresse sur cette souffrance qu'elle prétend consoler. — Vous êtes presque deux, lui dit-elle. Comme la Foscarina du *Feu* éveille dans le cœur de son amant un jeune amour qu'il ignore, rien qu'avec ses questions imprudentes sur Donatella Arvole, c'est elle qui appelle le passé, et le passé, convoqué, apparaît. L'absente qui n'est pas oubliée surgit. Par la fenêtre ouverte, c'est toute la douceur du soir : *il y a les germes flottants de ce qui veut naître et renaître en eux, là-bas, partout.* En eux, il y a le désir qui se croit de force à abolir toutes les autres pensées. Mais l'ombre est là, qui est venue et qui s'adresse à lui :

> Eh quoi ! tu voulais donc me laisser à la porte...
> Je suis le souvenir qui passe à travers tout.

Je suis le souvenir profond qui te rapporte
Le flux et le reflux de l'ombre où se dénouent
Les âmes. Je renais. Le soir serait-il doux
Sans moi...
... Seul, tu m'entends, tu me vois,
Mais tu ne pouvais pas me chasser de toi-même.
Il fallait bien que je sois là, puisque tu aimes !

Ainsi, nous n'aimerions vraiment qu'une fois, et cet amour qui aurait éveillé notre âme imprégnerait à tel point notre sensibilité que nous le retrouverions à travers toutes les autres amours sans que jamais nous puissions nous débarrasser de son importune et tragique présence, sans que jamais nous puissions aimer autrement qu'il nous a appris à aimer.

Distrait, inquiet, il a écouté l'ombre parler. *Elle* s'en aperçoit. — *Vous la regardez,* lui dit-elle. Il lui jure qu'elle est partie. Elle veut l'intéresser à de petites choses, à son album, le rapprocher d'elle sous la lampe, mais l'ombre, doucement, se met entre eux. Ah ! les vers qu'elle prononce alors, de quelle sensuelle tristesse ils sont parés ! On a rapproché des *Nuits* de Musset le *Songe d'un soir d'amour*, et l'on y retrouve en effet une certaine parité d'inspiration. Le poème de Musset a certes de plus douloureux élans, une force plus directe. Celui-ci, plus nonchalant, caresse, baigne, entoure, comme une eau qui monte, dont on se sent de toutes parts enveloppé, et c'est le fleuve du passé où chaque seconde importante du présent nous replonge :

Le souvenir, c'est si jaloux, et si fidèle
Aussi... tellement plus que la réalité !...
Tu sens combien je t'aime, est-ce pas? Oh ! plus qu'elle !...

Je suis seule à t'aimer au monde à ce point-là.
C'est que, vois-tu bien, mon chéri, je n'ai que toi
Et tu n'as plus que moi, maintenant... Et tu veux
M'échapper, n'être plus seulement nous deux...
Non, non, je suis partout tendrement obsédante.
Je suis là de toute ma puissance d'absente...
Va, je ne trahis plus à présent, ne crains rien.
Tu me retrouveras tout le long du chemin
Dans la banalité odieuse des jours,
Dans un détail, dans un parfum, dans un contour.
Quand tu marches, je suis sur le trottoir en face...
Je me blottis au fond d'un fiacre contre toi...
Tu retrouves ma main sur les coussins de soie.
Je suis là, dans le bruit de la femme qui passe,
Au fond d'un soir perdu, dans le mot que tu lis,
Dans l'ennui d'espérer, dans la mélancolie...
A quoi bon résister? Tu vois, je t'accompagne,
J'ai mis ma robe blanche et laissé mon chapeau
Pour courir comme je faisais dans la campagne...
En chemin, j'ai cueilli des fleurs et des rameaux.
Aujourd'hui c'est soir d'août, il fait bon, il fait beau...
Viens-nous-en... Crois-tu donc que sur un canapé
Près d'elle, ton affreuse espérance d'aimer
Ne cherche pas obscurément mon front chéri?
Ton cerveau, dans un demi-sommeil me prolonge.
Tu lis, tu fais semblant de lire... Non, tu songes.
Tu penses à mes yeux comme on pense au pays,
Tu rêves à mon sein comme on rêve à la mer...
Mon enfant, mon enfant, reprenons notre songe.
Pense à moi dans ses yeux, pense à moi dans sa chair.
Croyais-tu donc avoir enfin assez souffert,
Que tu voulais te séparer de moi, ingrat?...
Ce n'était pas possible, enfant. Me revoilà !

J'ai donné cette tirade pour montrer l'art souple, insinuant, tout de grâce abandonnée, de M. Henry Bataille, un art qui se colle au sentiment comme ces robes modernes qui livrent le galbe des corps sveltes, un art qui ressemble à ces femmes de Fantin-Latour dont les robes paraissent être

tissées avec de l'eau. Un rythme sûr le dirige jusque dans ses demi-défaillances. Certains poèmes en vers libres de M. Henri de Régnier, *l'Entrée dans le parc*, par exemple, sont des modèles de cet art délicat et fragile, qu'on craint toujours de voir se briser comme un vase effilé au col trop mince.

Elle tente encore de le reprendre, le voyant de nouveau absorbé et lointain. Ah ! ce n'est plus elle qui parle d'autrefois ! Elle commence à comprendre, à redouter ce qui les sépare. Elle devine qu'il faut un peu d'adresse pour la substitution qu'elle rêve du présent au passé, substitution que dans une très belle image elle compare à la greffe qui meurtrit l'arbuste en y introduisant un peu de beauté future. Ainsi

Un amour étranger renaît de la blessure...

Vont-ils enfin réussir à s'aimer ? Il la prend dans ses bras, il lui renverse la tête en arrière pour la mieux contempler. Mais l'autre est là, toujours là, et les deux visages également adorables se touchent presque

Comme deux fleurs coupées, deux roses ou deux lys.

« Étreins-nous », dit l'ombre.

Étreins-nous toutes deux, elle en moi, moi en elle...,
De nous quelle est la plus vivante, la moins morte
C'est moi ! Moi !... car la vie a le goût de la mort
Mais ne l'égale point ! Et c'est moi la plus forte !
Embrasse-moi de tout ton désespoir... encore !
Rebois le souvenir des caresses, le goût
Impérissable, écrase-le, écrase-nous,
Crie-lui : « Je t'aime enfin ! je t'aime, amour vivant ! »
Mais ne t'inquiète pas, je suis là, mon enfant !

C'est en vain qu'il a voulu se dégager d'elle. Elle est vraiment la plus forte ; aucune femme ne prendra jamais sa place. J'aurais désiré que de lui-même il acceptât cet arrêt, et qu'il fût assez cruel pour en avertir sans y être invité celle-là qui se proposait à sa consolation. Le drame qui intervient alourditune aventure de cœur où le cœur suffisait à détruire en lui-même la possibilité d'un autre bonheur. Cette arrivée de l'amant en titre qu'on s'apprêtait à trahir, qu'on ne parvenait pas à trahir, et qui rentre chez *elle*, nous surprend comme une lumière qu'on apporte dans un salon où l'on causait intimement entre chien et loup. Il rompt avec sa maîtresse, celle-ci vient s'offrir à *lui*, mais ne s'offrait-elle pas précédemment ? Et l'ombre l'oblige, *lui*, à écarter la malheureuse en la perçant de cet aveu : *Je ne vous aime pas*... Oui, je crois que la valeur de cette œuvre rare eût gagné à la suppression du quatrième personnage. Le souvenir n'a pas besoin qu'on lui prête assistance. Quand même on ne viendrait pas, de toute la nuit, troubler ce tête-à-tête où il est venu en tiers, il séparerait ces pauvres amants désespérés. Et quand même ils se donneraient l'un à l'autre, leur amour, qui aurait passé outre, porterait en lui-même un germe de mort que découvrirait le rayonnement du souvenir, comme le radium fait des plaies intérieures. Car les bonheurs finis *sont toujours les plus beaux.*

Dans *le Songe d'un soir d'amour*, M. Henry Bataille semble donner à la vie contemporaine un recul de légende, de subtile analyse, et retrouver sous les formes modernes le fond humain éternel. Sa sensibilité a les grâces rapprochées de la mode.

Elle s'alanguit parmi les chiffons, les coussins, les étoffes. Elle consacre de gentils couplets au thé blond, aux valses de casino, au frou-frou des robes. Des derniers raffinements de femmes elle tire un peu de poésie. Elle se plaît au milieu de tant d'artifices. Sa bouche est peinte et ses sourires sont grimés. Mais quand elle se lève, on lui reconnaît cette démarche de déesse sur les nuées que Saint-Simon avait surprise chez la princesse Henriette d'Angleterre.

La pièce de M. Bataille est excellemment interprétée par Mme Sorel (*Elle*) et M. Grand (*Lui*), et adorablement par Mme Bartet (*l'Ombre*) qui incarna la douceur autoritaire du souvenir.

VI

M. Miguel Zamacoïs, l'aimable auteur de *Bohemos* et des *Bouffons*, vient d'obtenir un favorable accueil à la Comédie-Française avec *la Fleur merveilleuse*. C'est une comédie romanesque avec des épisodes picaresques, des coups d'épée, une bohémienne, de l'horticulture, des concours de fleurs, de l'amour, une fraîcheur de jeune fille, et des cavatines, et des morceaux de bravoure dont je citerai celui-ci que consacre un valet provençal, Gobelousse, au goût de terroir. C'est la réhabilitation amusante et lyrique de l'accent du Midi :

— Ceux qui n'ont pas d'accent, dit ou plutôt chante Gobelousse, car la musique ne manque pas à ces vers :

Ceux qui n'ont pas d'accent, je ne puis que les plaindre !
Emporter de chez soi les accents familiers,
C'est emporter un peu sa terre à ses souliers !
Emporter son accent d'Auvergne ou de Bretagne,
C'est emporter un peu sa lande ou sa montagne !
Lorsque loin du pays, le cœur gros, on s'enfuit,
L'accent? Mais c'est un peu le pays qui vous suit !
C'est un peu, cet accent, invisible bagage,
Le parler de chez soi, qu'on emporte en voyage !
C'est pour les malheureux à l'exil obligés,
Le patois qui déteint sur les mots étrangers !
Avoir l'accent, enfin, c'est chaque fois qu'on cause
Parler de son pays en parlant d'autre chose !...
Non ! je ne rougis pas de mon fidèle accent !
Je veux qu'il soit sonore, et clair, retentissant !
Et m'en aller tout droit, l'humeur toujours pareille,
En portant mon accent fièrement sur l'oreille !
Mon accent ! Il faudrait l'écouter à genoux !
Il nous fait emporter la Provence avec nous,
Et fait chanter sa voix dans tous mes bavardages
Comme chante la mer au fond des coquillages !
Écoutez !... En parlant je plante le décor
Du torride Midi dans les brumes du Nord ;
Mon accent porte en soi d'adorables mélanges
D'effluves d'orangers et de parfums d'oranges ;
Il évoque à la fois les feuillages bleu gris
De nos chers oliviers aux vieux troncs rabougris,
Les grands eucalyptus, les mimosas splendides,
Éclaboussant d'or pur les blancheurs des bastides !
Cet accent-là, mistral, cigale et tambourin,
A toutes mes chansons donne un même refrain,
Et quand vous l'entendez chanter dans ma parole
Tous les mots que je dis dansent la farandole !

Les poètes, il faut toujours les citer. Une citation vaut bien des commentaires.

Régine est une grande dame dont le fils Gilbert est tombé dans un désespoir amoureux quasi proche de la folie. Elle l'emmène, pour le distraire, hors de France, dans les Flandres. Un

orage qui surprend les voyageurs les oblige à s'arrêter dans une auberge de Picardie, assez mal famée, où se chauffent déjà trois ou quatre bandits, certain chevalier de Blancourt qui s'en va chercher en Hollande la fortune avec le mariage, puis une bohémienne aux pieds nus, Speranza, que l'un de ces bandits menace et que sauve Régine. Ce premier acte, extrêmement mouvementé, à la *Cyrano*, nous conduit par les chemins de traverse vers un but que nous ne distinguons pas encore.

Au second, nous sommes arrivés à Harlem. C'est une petite Hollande du dix-septième siècle que nous entrevoyons. Les bourgeois y sont tous jardiniers. Ils cultivent la tulipe et les espèces les plus rares. Un concours a été ouvert et l'on attend en buvant de la bière dans les estaminets rivaux que le nom du gagnant soit proclamé. A Harlem, nous retrouvons tous nos gens de l'auberge : le chevalier de Blancourt qui se donne pour cousin du bourgeois Van Amstel, un des plus enragés tulipiers, dont il convoite la fille, Griet, et la fortune ; Régine et son fils, celui-ci toujours dans ses nuages dont les agaceries de la fraîche et rieuse Griet et de ses compagnes ne parviennent pas à le faire descendre ; Speranza, enfin, attachée comme un chien fidèle aux pas du jeune fou, si lointain et si beau. Régine, cependant, a fait un rêve assez féroce d'égoïsme maternel. Le mal que l'amour a causé à Gilbert, un autre amour ne pourrait-il le guérir? Cette Griet si gentille et si gaie, pourquoi ne tirerait-elle pas le jeune homme de sa mélancolie? Cependant on a proclamé le vainqueur du pacifique tournoi, et c'est Jacob

Teylingen, le rival, l'ennemi acharné de Van Amstel. Celui-ci, furieux, promet sa fille et son bien à qui trouvera la plus belle tulipe.

La plus belle tulipe, Speranza la connaît. Un bohémien lui en a transmis le secret et l'oignon. Elle a bien compris le projet caressé par Régine, sa bienfaitrice. Immolant son propre cœur, elle lui apporte la fleur merveilleuse. Ainsi Gilbert pourra épouser Griet, et ainsi Gilbert pourra guérir. Mais Griet n'entend pas qu'on dispose d'elle sans sa permission. Son barbare de père la donnerait à n'importe quel amateur de jardins. Elle-même vient exposer ses revendications à Gilbert, et celui-ci lui donne la fleur. Il lui rend la liberté. Régine, quand elle l'apprend, se décourage. Son fils, retrouvant la solitude, continuera de s'y ronger le cœur et l'esprit. Mais Griet, à pas de loup, revient. Elle rapporte la tulipe, elle renonce d'elle-même à sa liberté.

La pièce serait finie après cette scène qui est charmante de fraîcheur et de gentillesse. Mais nous y perdrions un quatrième acte tout ensoleillé et agréable, et le plaisir de voir Griet à sa fenêtre encadrée de roses. Le quatrième acte, c'est le concours de tulipes. Gilbert est couronné malgré une machination ténébreuse qu'ourdissent le chevalier de Blancourt et ce Jacob Teylingen qui tient à sa renommée de premier horticulteur de Hollande. Mais au dernier moment le chevalier soulève une fin de non-recevoir assez équitable. Van Amstel ne peut pas donner sa fille à un fou. Et le peuple de crier : Il a raison. — Qu'à cela ne tienne, proclame Van Amstel : qu'il présente la fleur qui lui vaut le triomphe, et nul ne l'accusera plus de

démence. — Gilbert le saura-t-il? Accoutumé à vivre dans son chagrin, il a désappris les mots qui convainquent. Mais Griet, de sa croisée, lui sourit. Et ce sourire, chassant les cruels souvenirs, le restitue à la raison, fait fleurir en lui la fleur merveilleuse du nouvel amour. Et il présente la tulipe en une ode où se confondent la louange de la fleur et celle de sa fiancée.

L'intrigue de cette pièce est, vous le voyez, ingénieuse, légère et romanesque. Il ne faut pas lui demander de nous émouvoir profondément. Elle nous intéresse, elle nous captive, elle nous charme. Elle est honnête dans le plaisir qu'elle nous offre. Elle ne poursuit pas d'ambitieuses visées. Nous lui donnons notre attention amusée. Ses décors et son interprétation sont tout à fait dignes de la Comédie-Française. Et il faut mettre à part, comme une parfaite artiste, Mlle Leconte dont la voix et la juste diction sont un enchantement pour l'oreille et dont le mouvement a je ne sais quel frais balancement de jeunesse.

JUIN 1910

Renaissance : *Le Mariage de Mlle Beulemans,* comédie en trois actes de MM. Frantz Fonson et Fernand Wicheler. — Comédie-Française : *Les Limites du cœur,* pièce en un acte de M. André Beaunier.

I

Des ballets russes, des opéras italiens et une comédie belge, tel fut, à Paris, le bilan des spectacles le mois dernier. Cette diversité cosmopolite rappelait le casino de villes d'eaux et l'Exposition universelle. Mais des ballets russes, des opéras italiens, on en avait déjà vu ou entendu, tandis que la pièce belge fut la grande nouveauté. On l'acclama pour son accent, pour ses acteurs, pour sa bonhomie, pour sa verve abondante, un peu épaisse, mais bien venue et sans méchanceté, pour sa peinture de mœurs qui rappelait les petits maîtres hollandais.

Le Mariage de Mlle Beulemans, de MM. Fonson et Wicheler, qui nous vient de Bruxelles, s'inspire de toutes nos comédies à la mode. L'intrigue, comme l'a très justement remarqué M. Paul Souday, est d'un Paul Gavault du boulevard Anspach. Elle paraît sortir du moule qui servit à *Mademoiselle Josette, ma femme* et à *la Petite Chocola-*

tière. On y voit figurer la sempiternelle jeune fille moderne qui a remplacé les ingénues passives de Scribe et qui arrange elle-même sa vie et ses affaires de cœur avec loyauté, franchise et ingénieuse audace : type charmant s'il n'était devenu banal et s'il n'apparaissait un peu conventionnel et déjà poncif. On y retrouve aussi cet optimisme que réclame volontiers une salle de spectacle, composée habituellement de dîneurs satisfaits de l'existence, au moins provisoirement, et désireux de passer une bonne soirée, c'est-à-dire une soirée gaie et sans fatigue cérébrale. Est-il bien nécessaire de la résumer, cette intrigue? Enfin, si vous y tenez...

M. Beulemans est un bon brasseur belge. Il a de l'ambition ; il voudrait être président de l'Association des brasseurs. Son commerce marche assez bien. Sa fille Suzanne tient les livres, aidée par un employé stagiaire, Albert Delpierre, un Parisien, un *francillon*, le fils d'un correspondant de M. Beulemans. M. Beulemans ne peut pas souffrir le jeune homme. Celui-ci n'a pas les habitudes belges, s'exprime trop correctement, se singularise enfin par une façon d'être qu'on prend pour de la pose. Albert, qui sent cette hostilité, cette injustice, voudrait bien s'en aller. Mais Suzanne le retient, et Suzanne, qui a de la sympathie pour lui, lui explique le moyen de rentrer en faveur. Il faut flatter un peu les manies du père Beulemans, et par exemple parler le belge.

Or Suzanne est fiancée. Elle est fiancée à Séraphin Meulemester, fils d'un autre brasseur. Elle l'est, parce que c'est la volonté de ses parents. Ses parents, qui ne sont presque jamais d'accord et se livrent à d'extravagantes scènes conjugales,

se sont pourtant accordés sur ce projet. Et voici M. Meulemester qui vient régler les détails du contrat avec M. Beulemans. Le dialogue entre les deux commerçants est une des meilleures scènes de la pièce. — Alors, vous donnez à votre fille cinquante mille francs? — Cinquante mille francs, je les donne. Et vous, qu'est-ce que vous donnez? — Je donne Séraphin. — Et en outre, qu'est-ce que vous donnez? — Les appointements de Séraphin, deux cent cinquante francs par mois. — Et c'est tout là? — Sans doute. La fille apporte davantage que le garçon. C'est l'usage. — Et les meubles? Qui paiera le mobilier des enfants? — Les parents de la jeune fille. C'est la coutume. — Mais les parents du jeune homme, qu'est-ce qu'ils paient? — Les lettres de faire part. C'est l'habitude. — Cette scène-là, et quelques autres, c'est la saveur originale de cette comédie. Et j'essaierai tout à l'heure de la définir.

Le jeune Séraphin est devant son majestueux père un tout petit garçon. Il n'ose le contredire et il montre un visage fuyant, un air de chien battu. Ce n'est pas que Mlle Suzanne lui déplaise. Et puis, elle a cinquante mille francs de dot. Il n'est pas insensible à ce genre de séduction, ni à l'avenir confortable que représente un commerce bien achalandé. Mais voilà : il a un passé, un petit passé sentimental, composé d'une ouvrière et de l'enfant qu'il lui a donné. C'est même tout ce qu'il lui a donné, lui aussi. Il aime son petit ménage et il est prêt à l'abandonner, par crainte de M. Meulemester père, et aussi par égoïsme bourgeois. Suzanne, par une indiscrétion de servante, est mise au courant de cette liaison. Et lorsque les

parents, après leur entente sur la question d'intérêts, laissent les deux jeunes gens ensemble afin que, toutes choses réglées, ils puissent échanger, par surcroît, s'il leur plaît, des propos amoureux, elle rappelle Séraphin au devoir, non point avec indignation, mais doucement et d'une façon insinuante qui touche au cœur le malheureux.

Cette Suzanne, à tout prendre, je vois bien qu'elle se différencie tout de même de la jeune fille conventionnelle de nos comédies. Ce qui l'en sépare, c'est son réalisme. Elle a déjà une certaine expérience, mais cette expérience n'a pas altéré la générosité de sa nature. Elle ne sait pas ce que c'est que le vague à l'âme, elle a peu d'imagination, peu de poésie, mais son cœur est frais et neuf. Elle sera une bonne ménagère, mais aussi une femme droite et charitable. Elle me rappelle cette Mlle de la Prise qui est l'ornement des *Lettres neuchâteloises* de Mme de Charrière et qui plaisait tant à Sainte-Beuve. Si vous ne connaissez pas Mlle de la Prise, il me suffira d'un trait pour vous la présenter. Un soir, à une *assemblée* chez M. et Mme de la Prise (on appelle *assemblées* en Suisse les réunions, les veillées où se rencontre toute la société de la ville, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre ; l'honnêteté des mœurs y autorise une certaine familiarité de relations entre jeunes gens et jeunes filles, à la façon anglaise), on raconte, on discute les nouvelles, et l'une des personnes présentes annonce le mariage d'une jeune fille du pays de Vaud qui épouse un homme riche et très maussade, tandis qu'elle est passionnément aimée d'un étranger sans fortune, mais plein de mérite et d'esprit. « Et l'aime-t-elle? a dit quelqu'un. —

On a dit que oui, autant qu'elle en était aimée. — En ce cas-là, elle a grand tort, a dit M. de la Prise. — Mais c'est un fort bon parti pour elle, a dit Madame, cette fille n'a rien : que pourrait-elle faire de mieux? — Mendier avec l'autre, a dit entre ses dents Mlle de la Prise qui ne s'était point mêlée de toute cette conversation. — Mendier avec l'autre ! a répété sa mère, voilà un beau propos pour une jeune fille ; je crois, en vérité, que tu es folle. — Non, non, elle n'est pas folle : elle a raison, a dit le père. J'aime cela, moi. C'est ce que j'avais dans le cœur quand je t'épousai. — Oh ! bien, nous fîmes-là une belle affaire ! — Pas absolument mauvaise, dit le père, puisque cette fille en est née. » Alors Mlle de la Prise se laisse tomber sur un tabouret qui est devant son père et, se trouvant à genoux près de lui, lui prend les mains et appuie sur elles son visage tout en larmes.

Au fait, Suzanne Beulemans n'a en partage ni cette grâce, ni cette ardeur. Mais Mlle de la Prise qui a vécu à la campagne, qui a fréquenté les paysans, les petites gens, qui a vu et observé le petit monde de la ville aux assemblées, est apte comme elle à débrouiller une situation embarrassée. Son manque d'illusions sur le fond humain ne lui a pas ôté cette sorte de pureté qui rayonne au milieu des mauvais contacts. Par là, par leur honnêteté naturelle mais avertie, les deux jeunes filles se ressemblent. Notre pièce belge n'est pas si commune, qui rappelle de si charmants souvenirs littéraires.

Les deux jeunes gens ne s'épouseront pas. Et ils en informent leurs parents bouleversés. Car ces

braves gens ont accoutumé de régler les choses une fois pour toutes, définitivement, et ils ne redoutent rien tant que les complications. On devine qu'Albert Delpierre prendra la place du fiancé éconduit. Il a déjà séduit le père Beulemans rien qu'avec une ou deux bonnes flatteries. Et il a aidé Suzanne à mettre la paix dans ce ménage bruyant et sans malice. Suzanne ne s'est reconnu le droit de penser à lui qu'après avoir rompu avec l'autre. Seulement, elle avait hâte de rompre pour donner la liberté à son cœur.

Albert achèvera sa conquête en faisant élire M. Beulemans à la présidence des brasseurs. Il prononcera un discours en belge qui produira le plus heureux effet. Et Suzanne, pendant ce temps, arrangera le mariage de Séraphin avec son ouvrière au moyen d'un petit chantage. Ayant appris que M. Meulemester père avait épousé un peu tardivement Mme Meulemester, elle utilisera ce secret pour obtenir le consentement du père Meulemester. Il y a même un mot de trop dans son rôle à cette scène-là.

Vous comprenez bien, maintenant que j'ai résumé *le Mariage de Mlle Beulemans*, que ce n'est pas dans le sujet qu'il faut chercher l'originalité de la pièce. Il la faut chercher dans les détails qui composent une aimable peinture de mœurs. Mœurs de petits bourgeois, surprises avec malice, mais retracées avec sympathie : c'est là du meilleur réalisme. Nous avons connu, avec Zola, avec Maupassant, un réalisme dur, amer, féroce, heureux de surprendre les hommes en flagrant délit d'ignominie, et se plaisant à styliser cette ignominie, à lui donner un ton littéraire. Le vrai

réalisme est moins artificiel, moins voulu : il reproduit la vie telle quelle, à la bonne franquette. Notre école naturaliste apportait dans l'observation une âme ulcérée, décidée à souffrir de toutes choses et à traiter en crime une vulgarité qu'elle ne consentait même pas à atténuer. Voyez, au contraire, les peintres flamands et hollandais. Ils fixent sur la toile des scènes tout ordinaires, une dispute de ménage, un groupe d'ivrognes, un intérieur de cabaret, une cuisine, une kermesse, les plaisirs de la table, une troupe d'enfants, des vieux en goguette, et ces scènes-là prennent un caractère de bonne vie bien acceptée et directe, non point transposée par le soin d'un observateur agacé. Les couleurs sont justes et l'ensemble plaisant, truculent même quelquefois. Je m'attardais récemment à Amsterdam et au Mauritzhuis de La Haye devant les petits tableaux de David Téniers, de van Ostade, de cet abondant Jean Steen, si bon enfant et si adroit dans le choix des tons. Ces gens-là aimaient la petite vie épaisse qu'ils peignaient. Cette vie, c'était la leur. Et ils ne savaient pas s'ils avaient des nerfs, ni un estomac, les veinards ! Notre neurasthénie, notre dyspepsie leur étaient inconnues.

Quand M. et Mme Beulemans se querellent, quand Suzanne et Albert se font des mines avant de se dire leur grand secret, quand le syndicat des brasseurs élit son président, on croit voir une série de petites toiles flamandes ou hollandaises. Voilà ce qui fait le prix du *Mariage de Mlle Beulemans*. Et les acteurs, M. Jacque en tête, M. Jacque surtout, se posent naturellement comme les petits bonshommes de van Ostade ou

de Jean Steen. La ressemblance est amusante. Et ils parlent. Ils parlent ce qu'on appelle assez irrévérencieusement le belge. Chaque pays de France a ses provincialismes. Mais faut-il s'étonner que les déformations de langage soient un peu plus fréquentes et un peu plus cocasses chez un peuple forcément livré davantage à d'autres influences de race? M. Camille Lemonnier, à ce propos, rappelait récemment la mésaventure du bon bourgeois de Bruxelles débarquant à Paris « avec une malle contraire et un parapluie trop court », ce qui signifiait qu'il avait, au départ, oublié son parapluie et emporté la malle d'un autre. *Le Mariage de Mlle Beulemans* est tout entier émaillé d'expressions de ce genre. C'est le *marolien,* introduit par la population du quartier des Minimes, ramassis pittoresque de mendiants et de petits métiers. Une dispute s'appelle une *bistrouille,* et un baiser une *baise. Mettez-vous* signifie : asseyez-vous. On ne va pas à son bureau mais *sur* son bureau. *Venir avec* se suffit à lui-même, comme *aller contre*, etc., etc. Et il faut comprendre, ce qui n'est pas toujours facile. Ces locutions avaient le don d'exciter la colère de M. Octave Mirbeau. Elles ne méritent pas tant d'éclat. Elles sont drôles, et puis elles conviennent aux Beulemans, parents rapprochés de la famille Kœkebrœck et de M. et Mme von Poppel, de M. Léopold Courouble. Mais elles ne nous font pas oublier tous les bons écrivains que nous devons à la Belgique, un Mæterlinck, un Verhaeren, un Georges Eckhoud, un Lemonnier, un Ivan Gilkin, un Eugène Gilbert, et combien d'autres.

Enfin, à travers les scènes pittoresques du *Ma-*

riage de Mlle Beulemans nous apercevons ces *vertus bourgeoises* que M. Henry Carton de Wiart a données comme titre à son roman national sur la formation de la Belgique. Vertus bourgeoises qui ont formé, façonné, développé ce petit pays, qui sont tout le contraire de notre romantisme déclamatoire et individualiste, et qui, en imposant le respect des nécessités sociales, de la vie pratique, même un peu étroite et renfermée, ont eu souci de la durée plus que de l'élégance, des résultats plus que de la parade. Leurs ridicules n'empêchent point les personnages du *Mariage de Mlle Beulemans* d'être de braves gens. *Les Vertus bourgeoises*, voilà une lecture à conseiller aux visiteurs de l'Exposition de Bruxelles. Ils comprendront mieux ce qu'ils verront après avoir lu l'ouvrage de M. Carton de Wiart. Il avait déjà écrit sur Liége *la Cité ardente*. Son nouveau livre analyse à la perfection la sensibilité flamande, judicieuse jusque dans ses vivacités, capable d'élans, certes, mais fort ennemie des héroïsmes inutiles, et perdant difficilement sa bonne humeur. On y devine un amour invétéré de l'ordre : chacun à sa place et chaque chose aussi, à cette condition tout va bien. Si tout est bien rangé dans les maisons, — et les descriptions n'omettent même pas les pots de confitures, — la hiérarchie, l'autorité, le respect, la tradition, un ensemble d'habitudes paisibles et raisonnables maintiennent dans les familles une pareille discipline. On a le goût d'une existence large et régulière. Voyez, par exemple, le train que mène M. de Penalegas : « Sa maison était honorable, sinon élégante ; sa cuisine, abondante, sinon exquise ; ses vins généreux et justement vantés

dans les cures et les gentilhommières du voisinage ; ses chevaux pleins de vigueur ; ses amis nombreux ; ses valets et filles de ferme dévoués et durs au travail. Dans ses jardins fleurissaient les plus beaux espaliers de la région et dans ses prés paissaient les plus belles vaches... » M. de Penalegas ne voit pas très loin, mais ce qu'il voit, il le voit bien. Il ne s'égare pas. Et lorsque son ami, le digne M. Charlier de Longprez, se promenant avec lui en forêt, tire parti de cette promenade pour comparer l'œuvre des familles à la poussée d'un bel arbre, il l'arrête bien vite dans ses périphrases pour l'entretenir du choix des essences et du régime des coupes. Il s'appuie solidement sur la terre. Je gage qu'il a de grands pieds et de bons souliers. Aussi le jeune Thierry Charlier, lorsqu'il revient à Bruxelles en 1792, après avoir terminé ses études à Paris, tout chargé d'un bagage de philosophie humanitaire, sensible et généreuse, à la manière des encyclopédistes et de Jean-Jacques, abandonnera-t-il bientôt toutes ces billevesées au contact de la vie journalière et rachètera-t-il par son courage expert les fâcheuses aventures où sa folie l'entraîna. Son pays lui restitue l'équilibre perdu. Et pour expliquer la force calme, la ténacité, l'ordre de la Belgique, on l'appellera de ce mot : *le pays des vertus bourgeoises*. Voyez là un grand éloge.

M. Henry Carton de Wiart est député au Parlement belge. On l'y considère comme un futur ministre. Il est de plus un des avocats les plus occupés du barreau de Bruxelles. Il dirige une quantité d'œuvres sociales. Or ses livres ne sentent aucunement l'improvisation. Ils ont de l'aisance,

mais aussi de la couleur, cette phrase enluminée et vermeille qui convient à la patrie de tant de beaux peintres. Je lui demandai un jour l'explication d'une si merveilleuse activité. Comment pouvait-il suffire à de si absorbantes tâches? Il sourit, et comme il ne se pressait pas de répondre, je compris avant qu'il m'eût répondu. Pour mener de front tous ces travaux divers, et les conduire à bien avec égalité, il allait lentement. C'est un secret que je lui dois, et que je vous livre. Le temps que je passe à la campagne m'en montre mieux toute l'importance.

Il n'y a pas que les automobiles qui vont trop vite aujourd'hui. C'est un défaut commun à tous les hommes, ou presque à tous. La campagne est, au contraire, une bonne école de calme et de paix. Les travaux ne s'y font pas avec une vitesse frivole. Regardez, à l'automne, ces attelages de bœufs qui, tranquillement, labourent. D'un pas indolent en apparence, ils traînent la charrue. Pour creuser profond il ne faut pas de hâte. Jamais ils n'auront achevé leur besogne, semble-t-il. Et si l'on repasse le soir après être venu le matin, on est tout surpris de voir toute la terre du champ retournée. Plus lentement encore s'accomplit le travail du semeur. Il fait un pas et, d'un geste large et circulaire, distribue aux sillons ouverts sa poussière de vie. Puis il recommence sa promenade d'un air indifférent. Et cette régularité assure le sort de la bonne semence. Ces tableaux des labours et des semailles, quand déjà la nature se recueille et s'attriste comme si elle sentait la mort, qu'imaginer de plus réconfortant?

Son travail terminé, le paysan ne se presse pas

davantage. La nuit qui tombe n'obtient pas de lui un effort. Il rentrera au logis quand il pourra. Il n'a pas d'heure. Il ne s'astreint pas comme nous à des intervalles réguliers pour ses repas ni pour son sommeil. Son sommeil, c'est l'obscurité qui le règle le plus souvent, car il faut économiser la chandelle. L'hiver, il imite volontiers les marmottes, et l'été, le crépuscule et l'aube qui se rejoignent presque lui laissent à peine le loisir de fermer les yeux. Quant aux repas, il les prend à toute heure. Pourvu qu'il y ait du feu et une soupe chaude, tout va bien. Et même la soupe gagne à attendre : elle devient plus épaisse, et si la cuiller enfoncée dans le pot s'y tient toute seule, c'est parfait. J'ai mangé dans un tout petit village du haut Piémont — c'était du côté du mont Rose — une soupe endormie ainsi sur le feu. En Italie, on l'appelle la *minestra*. J'y reconnus, outre les légumes habituels, du riz, des pâtes, des olives. Le tout s'était coagulé et m'inspirait de la méfiance : je n'ai pas mangé de potage comparable à cette soupe. Et après une assiette ou deux, on peut s'aller coucher, on a dîné.

Un moraliste qui, par sa naissance et ses fonctions, a été appelé à beaucoup observer la vie de la campagne et à s'en inspirer dans ses conseils a écrit un chapitre fort documenté sur le soin et non la hâte qu'il faut apporter aux affaires. « Ne vous empressez point à la besogne, assure-t-il ; car toute sorte d'empressement trouble la raison et le jugement, et nous empêche même de bien faire la chose à laquelle nous nous empressons. » Et les comparaisons qu'il emploie sont précisément tirées de la nature : « Les fleuves qui vont doucement

coulant en la plaine portent les grands bateaux et riches marchandises, et les pluies qui tombent doucement sur la campagne la fécondent d'herbes et de graines ; mais les torrents et rivières qui à grands flots courent sur la terre ruinent les voisinages et sont inutiles au trafic, comme les pluies véhémentes et impétueuses ravagent les champs et les prairies. » A ce style imagé vous avez sans doute reconnu saint François de Sales. Or aucune vie ne fut plus remplie que la sienne. Évêque à trente-cinq ans, il mourut à cinquante-cinq sans s'être reposé un seul jour. Il ne s'enfermait pas dans son palais épiscopal pour n'en sortir qu'aux solennités. Il n'ouvrait pas la bouche qu'aux grandes fêtes. Sans cesse il parcourait son diocèse, et un diocèse difficile, qui exigeait souvent des ascensions à pied ou à dos de mulet. Il prêchait en toute occasion. Et aucun de ses prêtres n'était plus accessible que lui. Pas un de ses ouvrages ne fut écrit dans le silence du cabinet, comme un traité méthodique, mais toujours dans un but immédiat et déterminé, pour le bien des âmes qui se confiaient à lui, et dans un dérangement, dans un tracas continuels. Il put faire face à tant d'obligations dans une vie dont la brièveté, quand on l'étudie, est un sujet d'étonnement, précisément parce qu'il sut être patient et ne pas se presser. Il donnait à chaque devoir son tour, et, quand il l'accomplissait, s'y absorbait de son mieux, avec plaisir. Car il avait reconnu que l'inquiétude et le souci nous font perdre beaucoup de temps, tandis que l'apaisement intérieur nous en fait gagner.

Je m'excuse, après le saint évêque, d'invoquer

un autre exemple. Mais c'est un exemple très curieux, très frappant et qui rentre mieux dans le cadre d'une chronique dramatique. Oui, la transition est brusque. Avez-vous assisté à quelque représentation de Fregoli le transformiste? C'est assez probable. Il joue à lui seul des pièces qui comptent plusieurs personnages. Le voilà en scène travesti en vieille femme. A peine l'avez-vous vu sortir — mais est-il même sorti? car il parle encore — qu'il rentre par une autre porte, attifé en spadassin qui, déjà avant d'arriver, quand la vieille femme semblait encore être là, annonçait d'une grosse voix sa présence. Puis c'est une jeune fille que son fiancé vient rejoindre, et ainsi de suite. Cette rapidité de changement tient du prodige. Eh bien! Fregoli, dans la coulisse, va lentement. J'ai eu la curiosité de le voir opérer. Des aides, rangés en bataille, tiennent prêts ses nouveaux habits. Chacun lui prend ou lui tend une pièce de costume. Il se dévêt et se rhabille sans hâte, posément, avec égalité. Et l'on arrive, en l'observant, à comprendre que, s'il se hâtait, il compromettrait ses mouvements et il ne pourrait pas reparaître sitôt, parce qu'il lui serait impossible de ne pas s'embrouiller. L'activité réclame de grands ménagements. Il ne la faut charger de soucis ni de précipitation. Pour qu'elle donne son maximum, le calme et l'ordre, *vertus bourgeoises*, lui sont indispensables...

II

Dans une crise d'amour romantique, Mme d'Agoult s'enfuit avec Liszt. Les deux amants n'avaient pas rompu avec le monde depuis un mois que Listz repartait en ouragan pour Paris où le pianiste Thalberg triomphait. Il y donna un concert ou deux, pour écraser son rival, après quoi il rejoignit sa maîtresse.

Je me rappelais cette aventure en écoutant *les Limites du cœur*, de M. André Beaunier, à la Comédie-Française. M. André Beaunier nous montre à sa manière, qui est d'une grâce féline, que l'amour ne suffit pas longtemps à remplir, à isoler deux vies. Henri et Gladys sont partis ensemble pour Lugano. Celle-ci est mariée, et son mari, à distance et d'après le portrait qu'elle en fait, est bien inoffensif, bien correct, bien complaisant. Au fait, pourquoi sont-ils partis? Il faut qu'ils se soient beaucoup trompés sur eux-mêmes, qu'ils aient été les victimes de quelque intoxication littéraire. L'amour apporte avec lui beaucoup d'illusions. Et puis, on parle tellement de son importance, de sa magnificence, de sa toute-puissance. Des poètes et des romanciers sont toujours là pour lui accorder tous les droits et pour lui soumettre toute la vie. Au théâtre, on n'applaudit que les amants, et, de préférence, ceux qui lui sacrifient tout, ceux qui s'en vont. Mais voilà : dans la réalité, la plupart du temps, on reste, et

l'on s'arrange, et l'on mène hypocritement une double vie, car on ne veut perdre aucun avantage. Partir nécessite bien des sacrifices. Cela exige un si grand amour qu'au dernier moment les plus hardis, les plus épris reculent. Enfin Henri et Gladys sont partis et ils filent depuis un mois le parfait amour. Ils en sont aux souvenirs, à la sincérité et même à l'ennui : la difficulté est de se l'avouer. Déjà, quand il s'approche de trop près, il s'attire des réprimandes comme celle-ci : « Prends garde, tu vas me déchirer... » Ils ne se disent plus de gentilles niaiseries, comme cette question qu'elle lui posait en toute bonne foi, lors de leurs premiers soirs : — « Crois-tu que dans ce pays le clair de lune dure tout l'été? » — Car la pauvrette n'a pas l'habitude de la campagne, ni de la réflexion. Son amour la dépasse tellement. Cependant ils se sont promis d'être sincères. — « Oui, dit-il spirituellement, trop spirituellement, je t'ai priée d'ètre sincère, comme on signe un billet à un banquier... On ne pense qu'à l'agrément de recevoir ce qu'on désire : on ne pense pas à l'échéance. » Et l'échéance est venue, et l'on entrevoit les cruelles vérités. La plus cruelle, c'est qu'ils s'ennuient. Du moins ils ont la chance de s'ennuyer également. Si souvent il arrive que l'un des deux commence longtemps avant l'autre. Un petit nombre d'heures suffit donc à contenter les deux amoureux, et déjà il pense, lui à aller fumer un cigare, tout seul, dans les rues, tandis qu'elle a la nostalgie des potins de Paris.

Un de leurs amis, Fernand, est de passage à Lugano. Il l'a invité. Elle lui rappelle qu'ils ne

voulaient introduire personne dans leur chère maison d'amour. Fernand fait dire qu'il ne viendra pas. Alors elle reproche à Henri leur solitude : on ne peut pourtant pas vivre en sauvages. Et, de fil en aiguille, ils en viennent à admettre qu'ils ne sauraient demeurer en tête à tête. Où iront-ils? Voyager? Ils en sont las. Et puis où se ferait-elle habiller? Non, il n'y a encore que Paris. Mais à Paris, il y a son mari ! Eh bien, elle ira chez lui. Justement il lui écrit qu'il l'attend. Les deux amants ne s'aiment-ils donc plus? C'est précisément parce qu'ils s'aiment encore qu'il leur faut se quitter, sans quoi ce serait trop tard. — « Non, tu n'as pas fini de m'aimer, dit Gladys... Et c'est pour ça que c'est encore gentil de nous quitter... Songe comme ce serait vilain de nous quitter en ne nous aimant plus ! Nous nous disputerions. Comme ça, nous nous aimerons toujours !... — Oui, à condition de ne plus nous aimer !... — Sans doute !... » Et ils vont rentrer ensemble. On se dira adieu à la gare, à la gare d'arrivée.

Ce marivaudage est joliment, gentiment triste. C'est le retour de Cythère. C'est, dans l'amour libre, le divorce par consentement mutuel.

JUILLET 1910

Profils de comédiens : Rachel.

I

L'ancien régime faisait leur part, leur large part aux comédiens, mais ne les prenait pas très au sérieux. S'ils n'étaient déjà plus excommuniés, personne n'aurait eu l'idée de leur demander leur opinion sur la marche de l'État ou les affaires publiques, pas même sur les pièces qu'ils jouaient. Ils se sont rattrapés depuis. On supportait leurs éclats, on les traitait en amuseurs.

Napoléon les embrigada avec énergie. Ils n'auraient pu se permettre sous son règne des incartades publiques, bien que l'Empereur fût naturellement plein de sympathie pour une sorte de gens qui exprimaient des sentiments sur commande. Cependant ils avaient déjà l'impression d'être un rouage indispensable. Leur bohème s'organisait : ils s'acheminaient vers le fonctionnarisme. Le chariot de Thespis devenait un bon carrosse bourgeois. Le pouvoir leur manquait encore : ne leur fallait-il pas diriger les directeurs de théâtres, les auteurs, et, par surcroît, l'opinion? Rachel vint qui le leur donna. Elle mata Buloz,

écrasa Legouvé et chanta la *Marseillaise* en tournée pour républicaniser la province. Le règne du comédien date de Rachel.

Trois volumes ont paru ces derniers mois, presque en même temps, sur Rachel, tous trois curieux et tous trois incomplets (1). L'un, celui de Mme de Faucigny-Lucinge, est une sorte de dithyrambe, agréable à lire, mais qui mêle sans beaucoup de méthode le document et la légende. Le second, celui de Mlle Valentine Thomson, fausse la biographie de la tragédienne pour faire un sort à quelques correspondances inédites, lettres adressées à Crémieux, à Hector B..., à Ponsard, qui n'ont joué qu'un rôle précaire dans cette existence agitée. Le dernier enfin, le meilleur, celui de M. Hector Fleischmann, répond, il est vrai, parfaitement à son titre, *Rachel intime* (encore le faudrait-il compléter avec les renseignements de Mlle Thomson sur Hector B..., et avec ceux de Mme de Faucigny-Lucinge sur l'enseigne Aubaret) ; mais il ressemble trop à un chapitre arraché aux *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac. Rachel ne fut pas qu'une courtisane. Sa vie privée ne peut pas se séparer de sa vie publique, je veux dire de sa vie d'actrice. Elles se fondent, elles se mêlent, elles s'expliquent l'une l'autre. Les séparer, c'est forcément diminuer Rachel, lui ôter son auréole, ne plus nous laisser voir en elle que la juive sensuelle, autoritaire et cupide. Elle fut cela sans doute, mais elle fut aussi la servante pas-

(1) *Rachel et son temps*, par Mme A. DE FAUCIGNY-LUCINGE (Émile-Paul, édit.). — *La Vie sentimentale de Rachel*, par Valentine THOMSON (Calmann-Lévy, édit.). — *Rachel intime*, par Hector FLEISCHMANN (Fasquelle, édit.).

sionnée de Racine et de Corneille ; elle apporta à l'interprétation des classiques son tempérament moderne, destiné à montrer ce qu'il y avait en eux d'humanité durable et flexible, et susceptible de convenir à toutes les époques. M. Hector Fleischmann aurait pu nous donner de Rachel une monographie évocatrice comme ces ouvrages historiques des Goncourt qui sont très supérieurs à leurs romans ; tandis qu'il manque à son livre le portrait de l'héroïne dans ses divers rôles, l'effet qu'elle produisait, l'élan qu'elle imprima à la tragédie, tout ce mouvement de l'orateur ou de l'acteur qui passe avec lui, mais sans lequel il devient lui-même incompréhensible comme un coureur au repos.

Rachel naquit à Mumph, petit village du canton d'Argovie, à l'auberge du *Soleil-d'Or*, le 28 février 1821. La Suisse, dit-on, va lui offrir une statue en souvenir de cet événement. « En fait de naissance, disait Joseph de Maistre à de belles dames russes qui s'étonnaient de le savoir natif de Chambéry, on peut tout se permettre. » Rachel se permit de naître en Suisse tout à fait par hasard. Le père et la mère Félix, ses parents, étaient des colporteurs israélites, venus de Bohême, sans nationalité bien définie, et que les belles routes de France attiraient. Ils traînaient avec eux une nombreuse nichée. La destinée devait les fixer à Paris pour une exploitation plus lucrative que celle de leur bazar ambulant, l'exploitation de leur progéniture. Des dix ou quinze premières années de Rachel on ne sait rien que des vagabondages. Elle chantait dans les rues, tandis qu'une de ses sœurs faisait la quête. Qu'elle opérât aux

environs de la Porte Saint-Martin et qu'on l'appelât déjà *la petite Georges* pour le pathétique qu'elle introduisait dans la chanson du *Juif errant*, qu'elle séduisît ainsi Choron, le directeur de l'Institut de musique religieuse, lequel l'emmena pour lui donner des leçons, la légende le dit. La légende ne raconte-t-elle pas aussi qu'un peu plus tard, après ses débuts, Berryer montait ses cinq étages pour lui enseigner l'art de la diction? Quoi qu'il en soit, elle suivit un an ou deux les cours de Choron, puis entra au Conservatoire, mais pas pour longtemps. Elle n'entendait pas moisir dans les études, et sa famille guettait son génie, le monnayait par avance. Elle monta donc sur les planches à seize ans, au théâtre du Gymnase où l'on jouait *la Vendéenne*. C'était une mauvaise pièce où elle fut néanmoins remarquée. Mais son véritable début date du 12 juin 1838, et se fit à la Comédie-Française où, sur l'avis de Samson qui l'avait dressée, on avait foi en elle. Elle jouait le rôle de Camille. Son succès fut foudroyant. Je crois bien que c'est là un cas unique. Généralement, il y a quelque hésitation, quelque désaccord. Les critiques, le public préfèrent d'ordinaire, aux débutantes, les réputations consacrées, même antiques et vénérables, de crainte de se tromper. Jules Janin emboucha, dans les *Débats*, la trompette guerrière. Un feuilleton de Janin, c'était, alors, la gloire. « Quelle chose étrange, écrivait-il, une petite fille ignorante, sans art, sans apprêt, qui tombe au milieu de la vieille tragédie ! Elle la ranime en soufflant vigoureusement sur ses augustes cendres. Elle en fait jaillir la flamme et la vie ! Oui, cela est admirable ! Et

notez que cette enfant est petite, assez laide, une poitrine étroite, l'air vulgaire et la parole triviale. »

Ignorante, Rachel l'était extraordinairement. Le comte Molé, afin de la louer du goût qu'elle répandait pour la tragédie, lui débitant avec une bonne grâce un peu naïve un de ces compliments énormes qu'on a coutume d'adresser aux actrices : « Vous avez, mademoiselle, sauvé la langue française », elle put lui répondre en toute vérité : « Tant mieux, ma foi, mais je ne l'ai jamais apprise. » La famille Félix lui avait fait prendre quelques leçons dont elle avait peu profité. Longtemps, l'avocat Crémieux lui écrivit ses lettres. Il y mettait tous ses soins, ce qui valut de bonne heure à Rachel une réputation d'épistolière, tandis qu'elle ne sut jamais exactement l'orthographe. Lors de sa première tournée en Angleterre, elle réclame constamment à l'avocat des réponses aux invitations qu'elle reçoit. Cependant on la gave d'instruction pour qu'elle puisse enfin se tirer d'affaire toute seule. Bientôt *elle sait accepter les dîners*, mais Crémieux est encore nécessaire pour les soirées. Mlle Thomson a eu la bonne fortune de mettre la main sur cette correspondance de Londres. Les lettres de Rachel à Crémieux ont une authenticité exceptionnelle, puisqu'elles ne sont sûrement pas écrites par Crémieux. Elle y note ses impressions dans un style qui n'a rien de classique : *la dame du ministre, une lady où j'avais récité des vers*... Cependant, comme elle a joué à Windsor, il faut que Crémieux écrive à la reine. Tout le monde à Londres veut des lettres de Crémieux. Lorsque la famille Crémieux, scandalisée par sa liaison affichée avec le docteur Véron, rompra avec elle, elle recrutera comme elle pourra

ses rédacteurs. Ses amants, et des princes mêmes, s'il vous plaît, serviront à cet office jusqu'à ce qu'elle soit parvenue à connaître à peu près les éléments de cette langue qu'elle parle sur la scène avec tant d'harmonie.

Ignorante, elle l'était de tout ce qui n'était pas son rôle. Crémieux raconte qu'elle lui demanda un jour ce que c'était que ce *qu'il mourût* sur quoi un voisin de table avait réclamé son avis, et dont elle n'avait jamais entendu parler. Elle avait cependant joué *Horace*, et plusieurs fois. Mais le vieil Horace ne l'intéressait pas. Elle se réservait tout entière pour Camille. Un des nombreux niais qui firent le projet de l'épouser, le marquis de Custine, voulait lui faire donner des leçons d'histoire. Il aurait fallu d'innombrables cachets. Quant au reste du portrait de Janin, la débutante le fit mentir en peu de temps. Petite, elle grandit. Elle perdit sa vulgarité en fréquentant le Louvre d'abord où elle apprit l'importance de la pose comme lady Hamilton, ex-cuisinière, dans les musées d'Italie, puis le faubourg Saint-Germain où on l'accueillit comme une enfant gâtée, de sorte qu'elle força, par sa jeunesse même qui paraissait inoffensive, les portes du monde, — puis les bâtards d'empereur et les princes du sang que son alcôve attirait. Sa race laborieuse et avide se manifesta de bonne heure en elle par le don d'assimilation, si précieux à une comédienne, et qui lui permet de se prêter rapidement même aux sentiments les plus étrangers, et par l'art d'utiliser les relations, l'amitié, les situations, l'amour même. Nous avons vu comment elle se servit de Crémieux. L'affreux docteur Véron, enrichi par la

vente d'une pâte pectorale, débauché mûr et dégoûtant, eut, paraît-il, les prémices de la débutante (si la rue lui avait laissé la possibilité de les accorder), rien que parce qu'il était susceptible de la lancer. C'était un homme considérable, dont les soupers étaient fort courus : « Il ajoutait à ses repas, raconte Édouard Thierry, des intermèdes d'âcre tentation, de ces tableaux plastiques devant lesquels ceux qui les ont vus ensemble perdent le respect les uns des autres. » Cette liaison dura trois ans. Le docteur ne tenait pas à la fidélité de Rachel, il ne tenait qu'à la garder. Lorsqu'elle rompit avec lui à l'instigation du comte Walewski, son nouvel amant, il se vengea selon ses moyens : le goujat réunit ses amis, et leur donna lecture de lettres amoureuses de Rachel, si montées de ton, qu'on les crut inventées. Rachel était absente : elle apprit à Londres l'ignoble trait. Pensez-vous qu'elle en ressentit une mortelle haine? Sur le moment elle se montra fort irritée, mais quand, plus tard, elle rencontra Véron, elle ne lui garda pas rancune. Il était puissant dans le monde du théâtre : il convenait de le ménager.

Ainsi elle excella dans l'art de tirer parti des hommes et des circonstances. Mais ne faut-il pas ajouter à sa décharge qu'elle traînait après elle toute la bande des Félix, rués à la curée? M. Hector Fleischmann consacre tout un chapitre fort plaisant aux Félix. Ils virent immédiatement, dès le premier soir du succès, la belle affaire à exploiter. C'est le père qui la conduit chez les directeurs, qui rompt son traité sous prétexte qu'elle est mineure, et qui en prépare un autre, magnifique. Samson le jette dans l'escalier. « Il est pourtant

chuste, crie l'ancien colporteur, que puisque ma fille a du talent, qu'elle me rapporte. » De quatre mille il la fait passer à quarante mille, à soixante mille francs d'appointements. Et elle n'a que dix-huit ans. Il s'est rendu compte qu'elle est nécessaire à la Comédie-Française et qu'elle peut sans crainte imposer ses conditions. Il l'accompagne dans sa première tournée en Angleterre ; il est là pour veiller sur la recette. Quand il se retire à la campagne, à Montmorency, l'œil toujours ouvert de loin sur les bonnes occasions, il passe la main à son fils Raphaël qui, après être entré à l'Odéon, au Français, comprit sa véritable vocation et devint l'impresario de Rachel. Raphaël lui organisa des tournées en province, à l'étranger, en Amérique même. « Raphaël, disait-elle, est un véritable Juif errant ; c'est moi les cinq sous. » Cinq sous? elle se calomniait. Cependant une troupe de sœurs agiles se précipitaient sur le théâtre. Toutes forçaient les portes de la Comédie, par les soins de Rachel ; aucune n'y réussissait. Sarah se contentait d'être une *soupeuse;* Rébecca, la préférée, mourut toute jeune de la tuberculose ; Léa et Dinah passèrent au drame. Rachel les imposait, sous la menace de sa démission. Incontestablement elle fut une bonne sœur. Elle poussa l'esprit de famille jusqu'aux extrêmes limites de la rapacité.

Comme elle était devenue grande, elle était devenue belle. La nécessité professionnelle ne l'exigeait-elle pas? A travers la série de ses portraits, on la voit changer. Une gravure de Julien nous la montre à ses débuts, noire et contractée, revêche, hargneuse, mauvaise. Mais, sur une autre gravure de Lehmann, composée en 1851, nous la

retrouvons l'ovale parfait, la bouche exquise, de grands yeux noirs bien fendus, à la fois impérieuse, voluptueuse et féline. La fillette de dix-sept ans s'est métamorphosée en une femme dont la beauté se complète en se surveillant. Le *sans art et sans apprêt*, de Janin, qu'est-il devenu? Il n'y a pas, au théâtre, de *sans art et sans apprêt*. Une bohémienne va-t-elle interpréter tout de go les impératrices? Rachel savait merveilleusement se plier pour dominer. Devant les tableaux du Louvre, elle n'avait pas perdu son temps. Elle apprenait à se tenir, à perfectionner sa démarche, ses attitudes. Il y a, chez l'acteur, du talent d'imitation, et ce talent était dans sa nature, dans sa race. Conquérante dès le premier soir, elle ne commit pas de ces gaffes qu'on eût excusées chez une enfant de son âge. Quand son voisin, chez Crémieux, lui parle de ce mystérieux *qu'il mourût*, elle élude la réponse. Elle devine d'instinct les terrains peu sûrs. Chez les marquises et les duchesses qui se la disputaient avec une hâte tout anarchique, son maintien est irréprochable. A Windsor elle plaît, comme à Potsdam, comme à Saint-Pétersbourg, avec des moyens adaptés à chaque milieu, grave en Angleterre, plus familière en Prusse, bruyante et fantaisiste en Russie. Jusque dans l'habillement elle a la note juste. On pouvait craindre chez la fille du colporteur israélite de fâcheuses tendances au clinquant. Théophile Gautier, qui la vit dans *Phèdre*, décrit avec admiration son costume à la fois somptueux et noble. Il n'y a que les bijoux dont elle abuse. Mais les bijoux, c'est presque de l'argent comptant, ou plutôt c'est l'argent qui se voit. Et l'argent, vrai-

ment, on ne peut pas lui demander d'y être insensible. Agonisante, elle se fera apporter ses écrins pour réchauffer avec des pierres ses mains refroidies.

Faut-il, pour expliquer son triomphe immédiat, admettre l'intervention d'une autre cause. En 1838, Mme de Girardin, glorifiant Rachel, invoquait déjà le « spectre de la conjuration israélite » et faisait bien négligemment le geste de le chasser.

Ses détracteurs, écrivait-elle, prétendent que son immense succès est une affaire d'association internationale. « Mlle Rachel est juive, disent-ils, et chaque fois qu'elle joue, la moitié de la salle est occupée par ses coreligionnaires. Ils agissent avec elle comme avec Meyerbeer, avec Halévy. A l'Opéra, voyez les jours où l'on donne *les Huguenots* et *la Juive :* toutes les places qui ne sont pas à l'année sont prises par les juifs. » Cela est vrai, et nous ne pouvons nous empêcher d'admirer cette belle union de tout ce peuple qui se parle et se répond d'un bout du monde à l'autre, qui se comprend avec une aussi prodigieuse rapidité ; qui relève un de ses fils malheureux à son premier cri, et qui court chaque soir applaudir en foule celui de ses enfants qui se distingue par le génie. Cela fait rêver. N'avoir point de patrie et garder un sentiment national si parfait ! Quelle leçon pour nous, qui nous dispersons mutuellement sans cesse, qui nous détestons si bien et qui pourtant sommes si fiers de notre belle France ! Faut-il donc des siècles d'exil et de persécution pour que les enfants d'une même terre apprennent à s'aimer entre eux? Peut-être...

Cette solidarité, si l'on en croit les contemporains, ne se démentit jamais. Cayla, dans ses *Célébrités européennes,* raconte ainsi la représentation

de la *Judith* de Mme de Girardin à la Comédie-Française. J'emprunte cette citation comme la précédente au livre de M. Fleischmann :

Cette représentation n'eut rien de remarquable, si ce n'est l'empressement de la gent israélite qui accapara, ce jour-là, presque toutes les places du Théâtre-Français. Mlle Rachel parut parée ou plutôt chargée de tous les bijoux et diamants d'Israël. Toutes les dames juives avaient envoyé leurs écrins pour orner l'héroïne de Béthulie. On assure même que Mme la baronne de Rothschild fit porter au théâtre de la rue de Richelieu pour plus de cinq cent mille francs de diamants. Mlle Rachel valait ce soir-là plusieurs millions... Trop préoccupée de ses diamants, surchargée de parures, et gênée dans tous ses mouvements, elle négligea son jeu.

On avait doublé les gardes municipaux pour veiller sur Judith. Ses entrées et ses sorties étaient accompagnées par la police. Bien des éléments nous échappent dans les succès de théâtre. Une odeur d'affaires les accompagne. La bande Félix avait entouré Rachel de son mieux en trépignant et vociférant pour ameuter les spectateurs ; voici qu'elle appelait à la rescousse tous les coreligionnaires. Ils accoururent et dans l'ombre continuèrent de la protéger. Lorsque la mort vint, quelques-uns d'entre eux attendaient dans la pièce à côté. Sarah qui les avait introduits, Sarah la soupeuse leur ouvrit, et ils firent une entrée shakespearienne pendant que la tragédienne agonisait. Ils présidèrent à ses funérailles : elle leur appartenait. Le grand rabbin la revendiqua dans une oraison funèbre, après quoi, raconte Arsène

Houssaye, il se pencha entre deux psaumes vers son voisin le baron de Rothschild pour lui confier sa satisfaction d'avoir vendu à temps son Crédit mobilier qui venait de baisser. Mais il n'avait pas besoin de la revendiquer.

Sans doute on peut accoler à son nom l'étiquette dont M. Henry Bataille a fait suivre celui de Manon : *fille galante*. Sans doute une bonne part du million qu'elle laissa à trente-huit ans, après avoir mené toute sa vie un train luxueux, ne venait pas des recettes de théâtre. Mais elle fit rendre gorge à la tragédie avec une maîtrise incomparable. Le père Félix l'avait bien formée. Dans une lettre pathétique que Mlle Georges écrivit à Victor Hugo pour se plaindre du refus de Rachel de jouer à son bénéfice, la vieille actrice vaincue prédit à sa rivale triomphante un avenir de misère : « Je suis une reine de théâtre comme elle, j'ai été une belle c... comme elle, et elle sera un jour une vieille pauvresse comme moi.... Mais elle ne se souvient donc pas qu'elle a été mendiante ! Elle ne songe donc pas qu'elle le redeviendra ! Mendiante dans les cafés, monsieur Hugo, on lui jetait deux sous ! C'est bon. Dans ce moment-ci elle joue chez Véron le lansquenet à un louis et elle gagne ou perd dix mille francs dans la nuit ; mais dans trente ans elle n'aura pas six liards et elle ira dans la crotte avec des souliers éculés. Dans trente ans elle ne s'appellera peut-être plus Rachel aussi bien que je m'appelle Georges ! Elle trouvera une gamine qui aura du talent à son tour et qui sera jeune et qui lui marchera sur la tête, et elle se couchera à plat ventre, voyez-vous !... Non, je ne lui écrirai pas et je n'ai

pas de quoi manger... » Lettre fort belle dans son indignation, mais Georges écrivit à Rachel et Rachel joua. Ce fut entre les deux reines, l'ancienne et la nouvelle, une lutte épique. Elles jouèrent *Iphigénie en Tauride.* « Il n'y avait rien de plus terrible à voir, dit Janin, que ces deux femmes semblables à deux serpents qui cherchent à se mordre. » Mais Georges se montra coriace. Elle déploya dans Clytemnestre expirante une puissance sublime. Et les partisans de Rachel, ayant osé siffler, furent écrasés. La vieille mendiante connut pour la dernière fois le tonnerre des ovations, et Rachel, furieuse, refusa de jouer *le Moineau de Lesbie* qui était affiché.

Les malédictions de Georges témoignaient de plus de tempérament que de psychologie. Rachel avait pris ses précautions pour écarter à tout jamais la misère. Une mort prématurée devait rendre inutile tant de prévoyance. Elle pratiquait avec une ténacité redoutable le chantage de la démission et celui de la maladie. Buloz, le ferme et exigeant Buloz, ne put la gouverner au Français. Elle seule faisait recette, et le savait. Démission pour obliger à engager ses sœurs, démission pour obtenir des augmentations, démission pour imposer des congés. Toujours sur le point d'expirer quand il fallait jouer à Paris, à son théâtre, elle retrouvait subitement une santé de fer pour courir le monde en compagnie de son frère Raphaël qui organisait ses tournées. En trois mois (1846), elle donne soixante-dix-huit représentations. Et en 1848, quand il s'agissait d'aller crier la *Marseillaise* en province pour acclimater le nouveau gouvernement, idée géniale du père Félix,

la favorite du faubourg Saint-Germain marche au feu comme un volontaire de 1792. Le duc de Noailles lui reproche cette trahison : elle l'emmène chez elle pour lui chanter l'hymne national sous le nez, et le bon duc se déclare satisfait, tout comme le duc de Doudeauville qui rédigea un peu naïvement son portrait littéraire. La France ne lui suffisant pas, elle franchit la frontière et conquiert l'Angleterre d'abord. La jeune reine lui offre un bracelet où sont gravées ces paroles : *Victoria reine à Mlle Rachel*, ce qui devient bientôt sur les lèvres de l'actrice : *Victoria à Rachel.* De reine à reine, le nom suffit. En Prusse, le roi l'invite. Et Nicolas de Russie la comble de cadeaux, outre les cachets fantastiques qu'on lui octroie. La Muse vivante de la République devient du coup monarchiste, assure au duc de Bordeaux qu'elle l'attend à Paris, et caresse les rêves impériaux du prince Napoléon. Décidément elle préfère les cours : on y reçoit mieux et l'on y est plus généreux. Et pendant ce temps, on l'attend à la Comédie. Sociétaire démissionnaire, elle y rentre comme pensionnaire, puis redevient sociétaire. Tous ces avatars, nous les avons revus. Et nous avons réentendu pareillement les rapports historiques des comédiens sur les souverains étrangers.

Si elle manie les grands personnages, elle ne néglige pas les petits. Comme un grand général, elle sait que tout le monde doit donner dans la bataille. Un chef de claque dont elle est mécontente tâche à s'excuser dans une lettre mémorable :

Mademoiselle, lui écrit-il, je ne puis rester sous le coup des reproches qui sont tombés sur moi d'une bouche comme la vôtre.

Voici la situation bien sincère de ce qui s'est passé :

A la première représentation j'ai donné trente-trois fois et toujours de ma personne. Nous avons eu :

Trois acclamations ; quatre hilarités ; deux tressaillements ; quatre redoublements, deux explosions indéfinies, et même les stalles se sont fâchées et ont crié : A la porte ! Mes hommes étaient sur les dents et m'ont signifié qu'ils ne pouvaient recommencer un pareil service. Ce que voyant, j'ai demandé le manuscrit, je l'ai profondément étudié... et j'ai dû me résigner à faire des coupures pour la seconde représentation, je les ai fait porter sur M... et M...

J'aime ce chef de claque qui fait des coupures dans la liste des applaudissements, et qui les fait porter sur M... et M... C'était tout ce que demandait Rachel. Enfin, la première, elle créa les tournées américaines. Mais l'Amérique n'était pas mûre. Elle ne comprenait rien à la tragédie classique. A peine la remuait-on avec l'agonie finale d'*Adrienne Lecouvreur*. La tournée de Rachel fut désastreuse. Elle y perdit plus de 100 000 francs, dont elle fut très affectée. Malade, elle alla se reposer à Cuba, et depuis lors la mort qui la tenait ne la lâcha plus. D'autres, plus tard, devaient récolter les fruits de son initiative, cueillir une moisson enfin prête de dollars et colporter une marchandise plus appropriée, des crimes, des violences, des tortures et des cris, et des coups de gueule sur la scène, toutes manifestations plus accessibles que les vers du divin Racine.

Ces tournées continuelles faussaient son jeu qu'elle était obligée d'accentuer pour conquérir des suffrages barbares. N'ont-elles pas produit sur d'autres le même effet ? Et trahissant ses maîtres

qui l'avaient pourtant bien récompensée de ses services, écoutant les mauvais conseils d'Arsène Houssaye, elle passait des classiques aux romantiques, jouait *Mademoiselle de Belle-Isle,* jouait *Angelo* et, sa vanité s'exaspérant, elle rêvait de créer à elle seule une œuvre, de donner par la vertu de son génie la flamme à quelque pièce médiocre, mais taillée à sa mesure. Comme Mme Sarah Bernhardt du Sardou, elle galvanisait du Scribe, une *Rosemonde*, une *Tzarine*, pièces à effets, artifices de quelques soirs. *Créer!* de quand donc date cette expression ambitieuse et folle? Comme si un comédien, un chanteur, avaient le droit de se substituer à une création de l'auteur, pouvaient être autre chose que des interprètes! Créer, on en a vu les résultats, et la manière de quelques acteurs en vogue s'imposant sur la scène, masquant le véritable caractère des personnages, au point qu'on ne connaît plus ceux-ci qu'à travers ces fameux créateurs dont les noms seuls sont retenus. Ils ne veulent plus que la grandeur du métier, ils refusent la servitude. Rachel le fit bien voir à Scribe, à Legouvé, comme elle l'avait fait voir à ses directeurs, à ses rivales, comme elle le faisait voir, pour les déformer, à ses camarades de la Comédie qu'elle accablait de son mépris et de ses pointes.

M. Hector Fleischmann dénombre avec complaisance la liste de ses amants, liste qu'il se garde de fermer, car ils sont trop, car il y a tous les inconnus. Le fameux billet : *Où? quand? combien?* que les mémoires un peu fantaisistes d'Arsène Houssaye assurent lui avoir été adressé, montre dans quelle estime on la tenait. Les sou-

pers qu'elle donnait dans son hôtel de la rue Trudon, quartier de la Madeleine, étaient fort recherchés. Ce petit hôtel, offert par le comte Valewski, lui avait coûté — à elle, ou à d'autres — trois cent mille francs à meubler. Encore n'avait-elle pas dû se laisser voler. On y voyait, sur la cheminée du salon, un buste de l'Empereur par Canova, et, pendue au mur, une vieille guitare, la guitare qu'elle pinçait dans les rues pendant les années de misère, la guitare qu'elle gardait dans sa splendeur comme un rappel, et dont ainsi elle jouait encore, guitare symbolique, vraisemblablement achetée chez un marchand d'antiquités. Valewski la quitta pour se remarier. Il ne l'avait pas avertie assez tôt pour que son amour-propre ne fût pas cruellement atteint. Mais elle se vengea sur d'autres, car elle excellait à la rupture après une exploitation suffisante.

Elle tomba une fois cependant sur un partenaire redoutable, un *tapeur* émérite, plus apte à recevoir qu'à donner, Arthur Bertrand, le fils du général, celui-là même qu'on appelait, pour rappeler la fidélité de son père, *l'enfant de Sainte-Hélène*, où il était né en 1817. Les pères avaient conquis le monde, les fils se contentaient de conquérir les actrices en vogue et de faire la fête. Ce fut une génération de petits noceurs sans scrupules. Le jeune Junot, dont la mère pondait volume sur volume pour lutter contre la gêne, montrant une feuille de papier timbré s'écriait : « Vous voyez ce papier blanc, cela vaut vingt-cinq centimes : quand j'aurai mis ma signature au bas, cela ne vaudra plus rien. » Arthur Bertrand avait commencé par la Déjazet. C'était une

bonne fille, déjà mûre et qui lui prêtait de l'argent qu'il ne rendait pas. Il est vrai que Mme Bertrand mère, satisfaite de cette liaison de tout repos, envoyait à l'actrice des cheveux de l'Empereur. Rachel enleva le jeune homme à Déjazet. Il ne réussit pas à lui emprunter, mais il lui donna un enfant qu'il ne reconnut pas. Walewski avait reconnu le sien.

Telle est, à peu près, la vie rapide, ardente et calculatrice de Rachel.

II

Ce portrait, c'est presque un réquisitoire. Il est ressemblant, mais il est trop chargé d'ombre. Dans la cupidité, dans l'avidité jouisseuse de Rachel il y eut un désir de revanche. Elle avait trop vu, enfant, les laideurs de la pauvreté, son instabilité, son avilissement, les contraintes qu'elle impose. Elle devait reprendre autrement les éternelles promenades de sa race à travers les pays où nulle part il n'y a de patrie. Dans ses tournées vengeresses, le spectacle de la roulotte du colporteur juif, avec les arrêts sur les places publiques, et les complaintes de la petite mendiante qu'elle était alors et à qui l'on donnait deux sous, ne lui revenait-il pas à la mémoire? Elle traînait un passé douloureux, il lui parut équitable que chacun le lui payât.

A dix-sept ans elle est célèbre. L'amour, la fortune, la gloire sont là. Mais quand elle rentre à la maison, c'est pour y retrouver tous les Félix qu'il

faut pourvoir. Tandis qu'elle étale sur la table de famille les bijoux qu'elle a reçus, elle laisse traîner ses manches dans les plats. Au théâtre même, le lieu de ses triomphes, elle connaît bientôt l'envie, la bassesse, toutes les vilenies et les lâchetés des coulisses. Chaque jour il faut lutter, il faut vaincre. Puisque l'état de guerre est l'état normal, elle luttera, elle vaincra, elle sera sans pitié dans la victoire. Mais les armes dont on se sert contre elle sont-elles meilleures que celles qu'elle emploie? Si elle fait marché de sa démission, de sa santé, ne rencontre-t-elle pas aussi des maîtres chanteurs, comme un Charles Maurice? Maîtres chanteurs, journalistes à scandales, industrieux chevaliers, population interlope qui guette comme une proie tout ce qui touche au théâtre, et qui impose la vanité, le succès, la galanterie comme des marchandises. En 1855, quand on opposa à sa réputation dont on était las celle de la Ristori qui chantait à la salle Ventadour, Alexandre Dumas, qui avait désiré d'être son amant et qu'elle avait éconduit, mena contre elle dans *le Mousquetaire* une campagne où l'on sent la rancune amassée : « Venez voir *Myrhra*, lui disait-il, étudiez cela, tâchez, aux qualités que vous avez, de joindre le quart des qualités que possède Mme Ristori, et, belle Danaé, qu'alors la pluie d'or tombe sur vous, nous dirons : c'est justice ! » Et quand il apprend son départ pour l'Amérique, il la congédie avec une majesté qui serait burlesque si elle n'était révoltante. — On vous a assez vue, lui crie-t-il en prenant des poses arrogantes de roi nègre. « Maintenant qu'on nous laisse tranquille avec les transes mortelles du départ de Mlle Rachel, que Mlle Ra-

chel parte, que Mlle Rachel reste, qu'on lui marchande ou qu'on ne lui marchande pas ses congés, qu'importe ! Comme Ingres, à l'Exposition, elle a sa salle à elle, — la salle des morts, — qu'elle y reste ! » Rachel alla écouter sa rivale. Les uns prétendent qu'elle eut la bonne grâce d'applaudir, les autres qu'elle partit avant la fin. Et Dumas, avec générosité, conviait la tragédienne et la chanteuse à un match : un tel combat de gladiateurs n'aurait-il pas fait courir tout Paris ? Ainsi l'on ne fut pas pour Rachel autrement qu'elle ne fut elle-même pour ses adversaires, une Georges, une Déjazet. Faut-il croire que l'on respire au théâtre une atmosphère empoisonnée, que la moralité s'y déforme, comme le sens commun, comme la délicatesse des sentiments ?

Sa cruauté, son mercantilisme amoureux ne sont-ils pas encore une revanche, revanche sur l'obligation de prendre pour amant, à l'heure où tout vous sourit, où les applaudissements battent le rythme de votre jeunesse, où l'on goûte la douceur de vivre admirée, un docteur Véron tout rongé et hideux d'âme et de corps ! Obligation, mot exact pour Rachel, qui entendait réussir par n'importe quel moyen, qui subordonnait toutes choses à ce mot magique : le succès, mais qui néanmoins était femme et passionnément femme. Ah ! si toutes choses pouvaient se concilier ? Mais elles ne se concilient pas, et il faut choisir sans cesse, choisir naturellement selon son intérêt. Dans sa *Rachel intime*, M. Hector Fleischmann a négligé ou ignoré certaines aventures sentimentales de son héroïne qui suffisent à modifier, à élargir l'idée que nous nous faisons d'elle. Il l'a vue trop uni-

formément sensuelle, âpre et les mains tendues. Elle fut cela, mais elle fut aussi, momentanément du moins, désireuse de repos, de calme, d'amour désintéressé et généreux, généreux dans son sens de magnanimité. Nous ne sommes pas si limités que les psychologues ont la manie de le prétendre. Plusieurs êtres s'agitent en nous, que nous tâchons d'accorder, à plus forte raison chez une comédienne accoutumée à exprimer tant de sentiments divers, et chez une comédienne aussi ardente, aussi pressée de vivre. Ne peut-on dire de Rachel ce que M. Étienne Lamy écrivit- avec indulgence d'Aimée de Coigny : « Comme aucune passion ne tient jamais ses promesses, et que la lie de chaque joie épuisée donne la soif d'autres joies, l'amour de l'amour avait fait, disait-on, à travers la durée des expériences, l'unité de sa vie. » M. Hector Fleischmann penserait plutôt que c'est l'amour de l'argent. Mais Mlle Thomson qui cite ce mot de M. Lamy lui répondrait avec la correspondance adressée à Hector B..., qui fut le fiancé de Rachel, et Mme de Faucigny-Lucinge avec le mystique Aubaret qui la voulut convertir, au grand désespoir du grand rabbin.

Cet Hector B... habitait la campagne, loin de Paris, ce qui explique sa crédulité, sa naïveté. Il avait inspiré à Rachel un rêve de vie agreste qu'elle promena quelque temps sur les planches. L'homme des champs lui avait tourné la tête. Mais une fois en route, la tête se replaçait d'elle-même. Sa lettre la plus éperdue, où elle mêle dans un savant désordre le « tu » et le « vous », contient cette réflexion utilitaire sur Mont-de-Marsan où elle donnait au passage une représentation : « Cette petite

ville s'annonce bonne pour l'artiste. » Hector B... vivait avec son père. Rachel n'oublie point ce noble vieillard et en parle avec attendrissement : « Songez, écrit-elle à son fiancé, que nous n'avons qu'un père. Dieu a été avare de ce don précieux... » Aurait-elle souhaité deux pères Félix, ou bien embrouillait-elle les auteurs de ses deux fils? On mesure sa tendresse à ses fautes d'orthographe. Cependant elle ne se presse pas de devenir Mme B... Comme à la Comédie-Française, elle demande à l'amoureux un congé de deux ans pour finir ses fructueuses tournées et achever sa fortune. Après quoi, ils vivront en châtelains paisibles. Elle prenait ses précautions, elle savait très bien qu'elle n'épouserait pas son fiancé, mais il lui était agréable d'imaginer, par contraste avec la réalité, une douce retraite bien ordonnée et bien tranquille. Peu à peu, Hector B... ne trouva plus dans son courrier que des impressions de théâtre. Il employa quelque temps à comprendre, et après avoir ruminé comme ses bœufs, il comprit. Il y avait entre eux une certaine incompatibilité d'humeur.

Non moins confiant, non moins naïf fut l'enseigne Aubaret. Il rencontra Rachel sur le bateau qui l'emmenait en Égypte. Déjà elle était condamnée. Elle allait demander au soleil d'Orient un peu de chaleur pour prolonger son existence menacée. L'intimité de la mer, les longues soirées sans bruit, l'azur du ciel et les nuits étoilées, le sentiment de la mort, un cœur neuf et enthousiaste, n'était-ce pas assez pour inspirer à Rachel un dernier rôle amoureux? Aubaret avait l'âme religieuse, l'esprit élevé. Pour lui plaire, elle se fit

noble et ardente à croire. Sur le bateau qui les emmenait, leurs conversations prenaient un tour de dévotion. Quand elle revint du Caire, il l'installa aux environs de Montpellier, à la villa des Quatre-Saisons, chez les siens, avec une ignorance touchante. Et il entreprit de la convertir. Il appela à son aide le supérieur du grand séminaire. A eux deux ils firent de bonne besogne. Quand elle partit pour Paris, la conversion était en bonne voie, et les rabbins qui en avaient entendu parler s'indignaient et rageaient. Aubaret la suivit, lui rendait visite chaque jour, s'imprégnait de ses souffrances, admirait la beauté de son âme, après quoi il allait suivre les exercices d'une congrégation de femmes dont la chapelle était dans le voisinage. Cet Aubaret vécut là des heures merveilleuses, dans l'exaltation d'un sentiment dont le faux sublime ne lui apparaissait pas. De Paris on envoya Rachel au Cannet, sur la Côte d'azur. Aubaret qui tenait garnison à Toulon l'allait voir dès qu'il le pouvait. Un jour il lui porta un chapelet qu'il avait reçu de Pie IX, à Gaète, et qui donnait droit à des indulgences particulières. Rachel mourante se laissait bercer par cette tendresse pieuse qui lui parlait de ce Dieu lointain auquel elle n'attachait guère d'importance, par cette tendresse qui, chose bizarre, ne lui demandait rien. Mais elle ne se décidait pas. Le pauvre Aubaret se morfondait. Trop de distance, décidément, séparait de la foi catholique cette juive pratique et jouisseuse que le présent seul occupait. Et quand elle mourut, les coreligionnaires appelés par Sarah triomphèrent sur place de la défaite définitive d'Aubaret qui s'en alla promener sur la

mer le chagrin singulier auquel il aimait à se meurtrir.

Ces personnages inattendus de fiancée rustique et de jeune mourante tourmentée par l'au-delà, Rachel les joua au naturel, de bonne foi. Il lui en faut tenir compte, comme de ses origines, comme de l'influence dégradante de son milieu, comme de l'entraînement de la bataille où elle était engagée et où elle ne mesurait pas ses coups. Mais surtout il lui faut tenir compte de son génie. La misérable petite juive sans éducation, sans instruction, sans préparation, souffla, en effet, sur les cendres de la vieille tragédie et ce fut un feu magnifique. Les romantiques, alors, continuaient de mener grand bruit. Corneille, Racine étaient chassés du théâtre ignominieusement et poursuivis par la troupe hurlante des Dumas, des Vacquerie. Auguste Vacquerie, apprenant le départ de Rachel pour l'Amérique, ne lui lançait-il pas cette malédiction : « Qu'elle y réussisse, qu'elle y soit écrasée de dollars, qu'elle s'y plaise, qu'elle y aime Racine, qu'elle l'y épouse et qu'ils aient beaucoup de tragédies ! » Vacquerie jetant libéralement Racine aux Américains, ne trouvez-vous pas cela bouffon? Rachel parut sur la scène et l'on fut tout surpris de rencontrer chez les classiques tant de vérité fixée dans la beauté immuable des vers. Elle avait flairé le réalisme classique. Ce que toute l'école romantique avait méconnu, cette jeune fille le sentait. Il y avait, chez ces maîtres dédaignés, une humanité autrement profonde, l'humanité éternelle qui se retrouve sous les changements apparents des âges et des mœurs. Un Théophile Gautier, reprochant à Racine de n'avoir pas compris Hip-

polyte, commettait la faute de vouloir limiter *Phèdre* à une traduction fidèle de l'antique, alors que *Phèdre* ne s'immobilise pas sur un mythe d'il y a trois mille ans, mais représente l'amour coupable qui, de sa culpabilité même, tire un motif de plus sombre exaltation. Ainsi la tragédie se prête aux nouvelles formes de sensibilité, et notre cœur moderne y reparaît. Rachel s'y plaisait, y vivait, en vivait. De la farouche Camille, d'Hermione faite pour la domination et humiliée, jeunes filles violentes et orageuses, elle passa à Pauline, à Roxane, à Phèdre. Pauline la rebuta dans sa sincérité : cette foi qui s'exhale dans le *je vois, je sais, je crois, je suis désabusée,* comme elle ne la partageait pas, lui brûlait les lèvres. Elle préféra la féline Roxane, et surtout Phèdre qu'elle osa aborder à dix-huit ou dix-neuf ans. Elle fut une Phèdre toute desséchée de convoitise. Elle jeta dans ce rôle toutes ses frénésies, toutes ses fureurs. Le timbre grave de sa voix, la force mesurée de ses gestes, la criante passion de ses attitudes, c'était son sang même, son sang brûlant qu'elle répandait. Elle réveilla le goût assoupi d'une époque pour nos véridiques tragédies où palpite une réalité qu'on ne sait pas toujours voir.

En somme, rien n'a été écrit sur elle de plus juste que *le Souper chez Rachel* que Musset rédigea pour Mme Jaubert. On y voit la débutante entourée de la bande des Félix, diminuée par cet entourage ambitieux et bohème, mais elle prend un Racine et son visage s'éclaire. Sur le premier volume d'une édition de Racine qu'on vendit après sa mort, on put lire cette déclaration : « O mon doux Racine, c'est dans tes chefs-d'œuvre que je reconnais le

cœur des femmes ! Je forme le mien à ta noble poésie ! Si la lyre de mon âme ne pleure pas toujours à tes accords divins, c'est que l'admiration laisse tout mon être dans l'extase. » Déclaration un peu emphatique, mais comme elle n'en écrivit aucune à ses adorateurs et pour laquelle elle mérite l'indulgence et, sinon la sympathie que rejette sa carrière aventureuse et avide, notre lointaine admiration pour l'artiste qui dans la beauté classique surprit et rendit le frémissement de la vie humaine.

DEUXIÈME PARTIE

1910-1911

OCTOBRE 1910

Profils de comédiens : Got.

I

Après le portrait d'une comédienne, Rachel, je voudrais tenter celui d'un comédien. Le *Journal* d'Edmond Got (1), récemment publié, m'en fournit l'occasion, mais la préface de M. Henri Lavedan qui le précède me gêne un peu. Ce portrait, M. Henri Lavedan le brosse avec un art décourageant. Du moins, je vous en citerai quelques passages, pour la justesse de l'expression et l'honnêteté du terme :

Got, sous l'écorce du comédien, demeura toute sa vie le marin et le soldat qu'il avait failli être. De ces deux professions il présentait en relief la plupart des traits qui en sont la caractéristique et comme un second uniforme : la rudesse, le parler bref, la bonté bougonne, la décision prompte, cet air de simplicité rustique, la qualité particulière du teint et de la peau, la couleur profonde, aiguë et lointaine des prunelles toujours pleines d'horizon, la limpidité gênante et

(1) *Journal d'Edmond Got*, sociétaire de la Comédie-Française, 1822-1901, 2 vol. Plon, édit.

honnête du regard droit et viril qui s'observent chez les hommes de la mer et des camps, n'ayant pas pour habitude, qu'il s'agisse de danger, de devoir, — ou du reste, — d'y aller par quatre chemins et de rien mâcher...

Toutes les fois qu'il s'agit de sculpter une physionomie nettement accentuée, une figure de puissance, de pittoresque et de haute couleur, toujours par les plus simples moyens, Got fut maître à en modeler la statue. Dans Poirier, Giboyer, Kobus, Brissot, l'abbé d'*Il ne faut jurer*, il atteignait la perfection de la sobriété intense et savoureuse. Il avait un art balzacien. Les personnages qu'il incarnait prenaient naturellement, dans l'âpre et patient effort de sa composition, tournure des héros de la comédie humaine. Il eût été un père Grandet prodigieux. Et son masque, sa personne très souple, quoique tout d'une pièce, se prêtaient avec un même bonheur au répertoire. La solidité de son talent était d'un classique. Dans *le Menteur*, *Amphitryon*, *les Plaideurs*, etc., il semblait de *l'époque*, avec ce visage ferme et rond, ces belles joues musclées d'ancien régime, ces traits pleins de brusques surprises, ce nez à tabac, cette bouche étonnante de ressources qui savait prendre à miracle toutes les façons, moues, plissements et tics professionnels du notaire, de l'avocat, du médecin, du bourgeois du Marais ; et, par-dessus tout cela, un grand air d'honnêteté, de supériorité, donnant toujours l'impression d'être « quelqu'un », un je ne sais quoi de magistral et de fort portrait, une probité de tenue et de lignes générales qui faisait penser à Ingres et à son père Bertin en même temps qu'au repos de Berryer... et Got, avançant en âge, forçant l'étape, robuste toujours mais blanchi, nous donna de plus en plus cet aspect de vieux lion emprisonné sous lequel jusqu'à la fin de sa vieillesse solitaire, mécontente et chagrine, l'ont connu et aimé, tandis qu'il les perdait de vue, ses amis...

C'est ainsi que je vis Got lorsque, suivant de loin les cours de droit, je fréquentais assidûment la Comédie-Française, soit au parterre quand je payais ma place, soit à l'orchestre quand je ne la payais pas. Un huissier, qui était le cousin d'un ébéniste à qui nous donnions en province les réparations de nos meubles, m'initiait à l'agrément du billet de faveur dont les destinées sont singulières et impénétrables. Au jour de l'an, pour le remercier, je le bourrais de gâteaux de Savoie, qui sont savoureux, mais étouffants.

Got était alors à la fin de sa carrière. Il jouait les pères nobles et les financiers. Dans son journal, il note le déplaisir qu'il éprouva la première fois qu'on lui proposa un de ces rôles marqués. Mais il avait du bon sens, un utile jugement : il accepta de vieillir, même au théâtre. Il y en a tant qui ne l'acceptent jamais : c'est pourquoi nos scènes sont encombrées de septuagénaires qui roucoulent. Si l'amour ressemble à la mort, c'est qu'il la rejoint. Got fut récompensé de sa résignation : il rencontra ses plus beaux succès dans la seconde partie de sa vie. *Giboyer*, *Maître Guérin*, *Mercadet*, *les Fourchambault*, *l'Ami Fritz* lui fournirent l'occasion de déployer ses véritables qualités qui n'étaient ni l'élégance, ni le charme, ni l'aisance et la désinvolture, mais la force, la robustesse, la malice, et cette variété de la physionomie, du geste, de la voix qui convient à un homme dont le passé est déjà long et bien rempli. Il excellait à rendre ces figures de gens expérimentés, hommes d'affaires, grands bourgeois, chefs de famille, dont les décisions ont de l'importance, qui ont accoutumé de juger les choses d'une façon réaliste, point senti-

mentale, et même un peu dure. Je l'ai vu dans le *Flibustier* de M. Jean Richepin, dans *Denise*, dans l'*Ecole des Femmes*, d'autres fois encore, mais c'est dans ces trois rôles que je me le rappelle le mieux. Dans le *Flibustier*, il s'était composé un étonnant visage de marin, et quand il parlait de la mer, on la voyait déployée, on entendait les vagues déferler : il se souvenait qu'il était l'arrière-neveu de Surcouf. Il donnait à Arnolphe un comique amoureux qui n'allait pas sans grandeur, ni sans tristesse : Arnolphe amusait, mais il n'était point ridicule. Et dans *Denise*, quand le vieux régisseur Brissot qu'il incarnait apprend la faute de sa fille, on tremblait pour Bartet qui jouait Denise. Got déchaîné, et Bartet menacée par cette terrible colère : il y avait de quoi vous donner la chair de poule. Dans les pièces d'Augier, *Maître Guérin, les Fourchambault, le Fils de Giboyer*, on m'assure que Got était meilleur encore. Il avait rencontré dans Augier son auteur. Celui-ci ne le comprit pas immédiatement : on le voit, dans le *Journal* du comédien, finasser, ruser, se dérober. Au fond, ils avaient tous deux l'humeur inquiète et difficile. Puis je crois que la carrière de Got fut en développement continuel. Il ne se révéla tout entier que dans ses derniers rôles, et même il garda dans la vieillesse l'aigreur que lui avait donnée, jeune, une trop lente ascension au succès. Augier est bien capable de l'avoir utilisé au bon moment et d'avoir su attendre jusque-là. Le principal caractère du talent de Got était l'autorité. Elle ne sert de rien aux amoureux, ni aux comiques que leur passion ou leur ridicule tient en laisse. Il la possédait à un point exceptionnel. La scène lui

appartenait dès qu'il paraissait. Non qu'il la remplît de son importance, comme un Coquelin, de son insolence, comme Le Bargy, de sa carrure et de son impressionnante réalité, comme Guitry, de sa violence pathétique, comme Mounet-Sully, de son naturel, comme Huguenet : il arrivait sans tambour ni trompette, plutôt embarrassé dans sa démarche, point fanfaron ni barytonnant, mais on devinait que c'était là *quelqu'un* avec qui il fallait compter. Ainsi, dans la vie, on sent d'instinct la force réfléchie et combinée, même chez le convive qui n'a rien dit. Il aurait pu figurer parmi les syndics des drapiers qu'on voit au musée d'Amsterdam. Mais plutôt qu'à un Rembrandt, il ressemblait à un Franz Hals. A Harlem, on le peut imaginer dans le groupe des officiers de Saint-Georges, ou dans celui des régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth. Des personnages de Franz Hals il a la rudesse, le teint coloré, le contentement sans fatuité. Pourtant il n'est pas si simple. Il n'était tout d'une pièce qu'en apparence. Un Mignard aurait dû compléter, avec une expression plus nuancée, l'œuvre un peu lourde et sans grande diversité du peintre hollandais.

Je l'avoue, je n'ai pas ouvert sans méfiance le *Journal* de Got. Je m'attendais à y rencontrer des vanités et des rancunes de cabotin. Cette méfiance est bien vite tombée à la lecture. Certes, il y a de l'orgueil et de la haine, mais la haine et l'orgueil y sont d'une qualité assez haute. L'homme qui s'analyse ici ou qui note au jour le jour les événements dont il est le témoin se juge lui-même avec une extrême sévérité. Il est clairvoyant sur ses fautes et il se gouverne. La jeunesse de Got

fut violente et avide. Il se précipitait sur la vie avec la frénésie de ces héros de Balzac ou de Stendhal auxquels il ressemblait encore par son ambition, son énergie et son impétuosité. Cette belle force mal équarrie, il la disciplina. Après avoir découvert sa voie, il la suivit directement, sans écart, et même avec patience. Le succès vint peu à peu, conquis logiquement et sûrement. Mais les conquêtes logiques ne causent qu'un plaisir restreint. On leur préfère celles qui sont aventureuses, dût-on les payer cher ensuite. Pourtant, elles permettent mieux de compléter un talent, de le conduire à la perfection. Les autres provoquent trop souvent des déformations de caractère et faussent le sens critique. Got sait ce qu'il vaut, et il ne commet pas l'erreur familière aux comédiens qui est de borner l'univers à l'intérieur d'un théâtre, de leur théâtre. Sans doute, il est surtout question de théâtre dans ses notes au jour le jour, mais le monde extérieur ne lui est pas fermé. J'avais remarqué tout d'abord que son journal était systématiquement muet sur ses voyages. Il écrivait simplement, par exemple : *Visité les bords du Rhin, l'Allemagne, l'Autriche*, etc., et sautait par-dessus pour revenir à quelque détail professionnel. Et j'en avais conclu à cet exclusivisme que je signale. Mais les deux volumes achevés, je n'ai pas gardé cette impression. Il est arrivé à Got ce qui arrive presque toujours à ceux qui tiennent leur journal. Ils commencent par le considérer comme un confident, comme un ami, et peu à peu ces annotations deviennent un devoir : elles font partie du travail obligatoire ; en vacances, on les oublie. Ainsi les

mémoires qui ne sont pas des apologies systématiques présentent presque toujours des lacunes, ne livrent pas tous les traits d'un caractère. Ils donnent un développement extraordinaire à quelque épisode, et se taisent sur bien des points essentiels. Nous n'avons pas dans le *Journal* qu'un comédien : Got a posé le masque, et nous ne voyons plus un interprète, mais un homme, et ma foi ! un homme râblé, volontaire, têtu même, digne de figurer dans une pièce d'Émile Augier.

Il appartenait à une vieille famille bretonne, ses parents s'étaient donné beaucoup de mal pour le bien instruire, il avait obtenu tous les prix au concours général, et il n'avait pas le sou. Il débutait donc avec tout ce qui fait les révoltés, les déclassés ou les ambitieux. Il pensa à la gloire littéraire, se jeta sur des lectures, bâcla des feuilletons, écrivit une pièce en cinq actes et en vers et accepta une petite place à la préfecture de la Seine d'où on le renvoya après quelques mois. Il quitta avec joie ces *scribes ratatinés*, comme il les appelle, car il étouffait dans un bureau. Cependant sa jeunesse l'entraîne à toutes sortes de folies : il provoque un hussard qui lui a pris sa maîtresse et qui le blesse par surcroît, et dans la même page il raconte une saoulerie et célèbre l'idéal. Enfin il est touchant et ridicule ; il a dix-huit ou dix-neuf ans. Déjà le théâtre l'attire : sera-t-il auteur ou acteur? Sa pièce est refusée : il en est malade, puis, comme il a du ressort, il traduit du Saint-Basile à trente-deux francs la feuille pour gagner son pain, et prépare le Conservatoire. Il s'est ressaisi, a balayé de sa vie les femmes qui l'encombraient et tend toutes ses

jeunes forces vers un but unique : réussir. Vraiment il en est digne. Son courage est magnifique. Déjà on sent en lui l'honnête homme qui tient avant tout à la propreté morale, à la régularité. Il a horreur de la bohème misérable et fantaisiste, tel qu'il l'a remarquée chez nombre d'acteurs. « Pourquoi, s'écrie-t-il, ce malheureux titre de *Kean, Désordre et génie*, est-il presque pour tous comme un idéal? Non, mes gars, c'est tout bonnement un masque commode pour la paresse et la crapule. » La bohème indélicate du journalisme lui inspire un pareil dégoût : il devine toutes sortes de basses manœuvres, une cuisine plus ou moins nette, et il invective contre le *National* où il écrit, mais dont il accepte des bons pour aller prendre gratis des leçons d'équitation. Il se traite comme son cheval, à la cravache, et s'il monte en haute école dans une matinée du manège de la Chaussée d'Antin après quelques mois de leçons seulement, il ne lui a pas fallu plus de temps pour brider pareillement ses passions et diriger sa volonté. Et le 9 août 1843, il obtient le premier prix au Conservatoire dans le rôle de Scapin.

Mais la conscription le prend. Il est enrôlé dans un régiment de chasseurs à cheval. Sur un refus de congé, il demande, par fierté blessée, à aller faire campagne en Algérie contre Abd-el-Kader, et le voilà embarqué. Il se distingua à l'affaire des Marabouts de Sidi-Youseff et fut nommé brigadier sur le champ de bataille. « C'est sûr, note-t-il, que la croix d'honneur ne me remuera pas davantage quand je l'aurai. » Il l'aura, en effet, et même le premier parmi les comédiens. « Je deviens une date », écrira-t-il plus tard à cette

occasion. Il est vrai qu'on le décorera comme professeur au Conservatoire, mais le ministre fera allusion aux services qu'il aura rendus à la Comédie. Il aura servi de transition entre l'ancien et le nouveau régime. Sur sa conduite en Algérie, nous avons un témoignage assez important, il est de Canrobert, et je me reprocherais de ne pas transcrire ici le récit du maréchal :

« C'était dans les vallées du Chélif, sur le bord du fleuve, — je ne saurais préciser la date, — j'aperçus un homme à barbe gigantesque, enveloppé d'un burnous : c'était Bouscarin, alors colonel, depuis général, tué à l'attaque de Laghouat. D'abord élève de l'École polytechnique, puis officier de génie et de spahis ; à l'exemple de ses camarades de l'X, Duvivier ou Marey-Monge, il portait le costume arabe. Bouscarin avait comme porte-fanion un tout jeune brigadier de chasseurs de France, une vraie physionomie de gamin de Paris, à la voix nasillarde, très blond, très imberbe, à la taille mince, fort élégant dans son dolman. Après quelques minutes de conversation, Bouscarin lui fit signe d'approcher et me le présenta : « Tel que vous « voyez cet enfant, il vient de me sauver la vie. Ça lui « a valu les galons de brigadier. C'est un artiste, du « reste ; il a déjà obtenu deux prix au Conservatoire ; « il se destine au théâtre quand son service militaire « sera fini. »

« J'ai toujours retenu son nom : il s'appelait Got.

« Quelque temps après, Bouscarin nous quitta et alla dans la province de Constantine. Son porte-fanion fut blessé à Nmonnèche sous les ordres du duc d'Aumale. Celui-ci le fit rentrer en France, et comme il s'intéressait à lui parce qu'étant condisciples à Henri IV, ils avaient remporté au Concours général l'un le premier, l'autre le deuxième prix... dans je ne

sais plus quelle matière, il parvint à le faire exempter du service et à le faire entrer à la Comédie-Française, où Mlle Mars le poussa rapidement.

« Il y a quelque dix ans, je rencontrai un soir Got au Théâtre-Français. Nous avions bien changé tous les deux. Je le reconnus néanmoins. Je lui rappelai notre entrevue sur les bords du Chélif et nous parlâmes longuement de Bugeaud, de Bouscarin et d'Abd-el-Kader (1). »

Got revint en effet à Paris en 1844. Le service militaire avait achevé de le viriliser. L'œuvre de domination entreprise sur lui-même, voici que le grand air, la vie active, la noblesse du but, la discipline la venaient naturellement compléter. Sa santé morale ne sera plus guère ébranlée. Il prendra les chemins droits où il n'y a pas de surprise. Il contractera l'habitude de s'observer, de ne pas être dupe de soi, et il détestera la faiblesse, la duplicité, l'intrigue, les rivalités de théâtre. M. Henri Lavedan compare ses notes à des rapports quotidiens. C'est bien cela : il se soumet à des examens, à des ordres de direction.

Sans doute sa jeunesse comprimée prend des revanches, mais ces revanches ne le conduisent jamais bien loin. A Nantes où il joue en attendant son engagement à la Comédie, reculé au mois d'avril 1845, une seconde aventure amoureuse n'est pas faite pour l'attendrir. Il gardera vis-à-vis des femmes une certaine méfiance dédaigneuse qui le prédisposera à interpréter Arnolphe ou le Misanthrope. Il les traitera volontiers de *pécores*. Cependant il a de l'esprit, de l'à-propos, et quand

(1) *Mémoires du maréchal Canrobert*, t. Ier, p. 435-436.

il écrit à la malicieuse Augustine Brohan, il se met en frais. Leur camarade Judith, qui ne passe pas pour un dragon de vertu, devant entrer au Français, il annonce ses débuts en ce style lapidaire : « Judith va débuter dans la *Fille d'honneur;* ça sera drôle ; — tous ses amis y seront, ça sera plein. » Car il a de la verve, mais c'est une verve courte, rebelle à l'amplification. De même, il note un assez joli mot de son directeur, Buloz, un mot de directeur de théâtre. *Athalie* était affichée avec Rachel, Maubant jouait Mathan et, peu avant d'entrer en scène, il apprend la mort de son père. On lui cherche un remplaçant : le rôle de Mathan n'étant pas sympathique, aucun acteur ne le sait. La situation se complique, l'administrateur est perplexe. — On ne peut pourtant pas rendre la recette, proteste-t-il... Si on insistait auprès de M. Maubant? — On lui fait observer que c'est bien difficile, dans un pareil deuil. — C'est vrai, convient Buloz, mais Mathan n'est pas un rôle gai !

Remarquez qu'un pareil trait n'aurait pas frappé un véritable cabotin. Delobelle ne l'aurait pas retenu, tant il l'eût trouvé naturel. Got a toujours gardé son quant-à-soi. Il n'était pas comédien à la ville, il ne l'était que sur la scène. Et il avait une haute idée de sa profession. Si l'on donne le pas à l'Opéra sur la Comédie, il s'insurge. Le préjugé du comédien lui est insupportable. Il contribue à l'écarter, à rapprocher l'artiste de la vie bourgeoise. Il a soif de considération, et il entend parvenir à cette aisance qui tranquillise sur l'avenir et permet de vieillir en paix. Mais il entend y parvenir par le travail, la probité, l'ordre, non

par la rapacité et les mille moyens douteux employés par Rachel et la bande Félix pour qui il ne cache pas son mépris. Sans doute il s'interdit la fantaisie, l'inspiration du moment, l'aventure. Il ne croit guère qu'à la lente préparation, minutieuse et savante, pour mettre en valeur des qualités, qui, sans cela, resteraient en friche. Son avancement n'est pas rapide. Il marche à pas comptés, mais il marche jusqu'à la fin, se critiquant lui-même alors qu'on ne le critique plus. N'allez pas, néanmoins, le comparer à un employé de bureau. Il a bien marqué son dégoût pour les *scribes ratatinés*. Il a la passion du théâtre, mais il en a le sens. Il en a déterminé les nécessités spéciales, les dons particuliers. Il compose à merveille son personnage, non par le seul instinct ou par l'imitation, mais par l'intelligence réaliste des caractères. Il traduit les sentiments en gestes, en jeux de physionomie, en intonations, il va du dedans au dehors, tandis que beaucoup de comédiens se contentent du dehors, n'ont jamais pénétré véritablement l'âme de leur rôle.

De là son horreur du battage, de la réclame, de la fatuité, de la prétention. Il aurait beaucoup souffert aujourd'hui. Coquelin entrant à la Comédie comme chez lui l'agace, lui porte sur les nerfs. Il le trouve présomptueux, fatigant, encombrant. Cependant il n'est pas systématiquement hostile aux nouveaux venus. On ne peut le taxer de bienveillance, mais il est équitable, par amour du théâtre et par honnêteté naturelle, et quelle importance on devait attacher à un éloge tombé de ses lèvres ! Il prévoit assez bien les succès futurs de ses jeunes camarades... Il ne nie pas le talent de

Coquelin, et il annonce la réputation d'une Sarah Bernhardt dont il parle en 1869, après l'avoir vue dans *le Passant*, comme d'une revenante (déjà !), d'un Mounet-Sully *qui croit que c'est arrivé* et qu'il appelle un *brise-raison*, d'une Granier après *le Petit Duc*, d'une Bartet après *Daniel Rochat*. De même pour les pièces, il note volontiers sur son carnet l'accueil qu'elles rencontreront. Triomphes ou échecs, il ne se trompe guère. Entre parenthèses, on est surpris du nombre de pièces inconnues de nous qui furent montées à la Comédie. L'art dramatique avait alors, comme aujourd'hui, ses surprises, dues à la mode, à la tricherie de l'action, à l'habileté, à l'escamotage. Le déchet y est plus grand que dans tout autre art. Dans cinquante ans, dans trente ans, dans dix ans, demain, combien de nos drames, de nos comédies, même bruyamment fêtés, seront ainsi oubliés ! La critique pourrait aisément le mesurer si elle le voulait, mais la plupart du temps elle ne le veut pas. Et l'art dramatique, traité à part, encensé, adulé, mêlé d'ailleurs à toutes sortes de combinaisons, d'intérêts et de camaraderies, se prend lui-même à ses mirages et à ses mensonges après s'être assuré que le puits de la vérité était hermétiquement bouché. Sans doute il a ses lois et ses exigences, sa technique à lui. Got a raison quand il proclame qu'à la scène tout doit être mouvement et qu'il oppose au *Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée et au *Toussaint Louverture* de Lamartine, lamentables épaves, *Héloïse et Abélard, petite prestidigitation polissonne* de Scribe, et le fameux *Courrier de Lyon*, comme exemples de ce don spécial du théâtre sans quoi les plus belles qualités litté-

raires demeurent inutiles sur les planches. Mais l'erreur est de croire que ce don suffit. Les proverbes de Musset n'étaient pas destinés à la scène : leur jeunesse, leur fraîcheur sont immortelles, et nous ne supportons plus la merveilleuse adresse de Scribe. La technique du théâtre, c'est un peu comme la réclame : elle ne trompe que momentanément sur la valeur du produit.

Got fut nommé sociétaire de la Comédie-Française le 31 mai 1850. Quand il écrit cette nouvelle mémorable, il ajoute dans son journal la liste des quatre-vingt-douze rôles qu'il a joués comme pensionnaire, quatre-vingt-douze dont vingt-sept créations (?). Le point d'interrogation est de lui. Il ne goûtait guère ce terme de *création*, et se contentait d'interpréter. Ainsi, pour justifier sa nomination, il donne ses états de services. C'est toujours le besoin militaire de mériter l'avancement. Mais il n'est pas satisfait. Il se sait un artiste consciencieux, non un artiste célèbre. Il se place lui-même au troisième plan, et il ambitionne de passer au premier. Quand rencontrera-t-il l'occasion? Dès *la Ciguë*, il devine Augier, mais Augier l'écarte. Il pressent que celui-là s'entendra avec lui : ils sont tous deux des bourgeois obstinés, réfléchis, de belle envergure. Son premier grand succès, il le remporte dans la *Pierre de touche* de Sandeau et Augier (1853). Mais sa maîtrise date du *Duc Job* (1859). Le *Duc Job*, de Laya (combien démodé maintenant !), eut cent vingt-trois représentations. Got y connut enfin le triomphe. Et jamais las, il s'efforçait chaque soir, durant cette longue période, d'apporter quelque modification, quelque nuance à son jeu. Car il ne pouvait jouer mécani-

quement, comme tant de ses camarades qui, après quelques soirées, pensent à autre chose ou se dressent des embûches. Après, ce fut *les Effrontés* (1861), *le Fils de Giboyer* (1862) à quoi je préfère, pour ma part, une page de Veuillot, *Maître Guérin* (1864), *Mercadet* (1868). Pendant la guerre, il prit part à la défense de Paris dans la garde nationale, puis, quand vint la Commune, il organisa des représentations de la Comédie-Française à Londres pour éviter le désastre financier de son théâtre. Il avait refusé de déclamer *les Châtiments* sur la scène du Théâtre-Français après le 4 septembre, se souvenant d'avoir porté le titre de comédien de l'empereur, et pareillement refusé de jouer sur l'ordre de la Commune. Je reviendrai sur le voyage qu'il fit alors à Paris pour rejoindre ses parents menacés. On est toujours surpris, quand on lit des correspondances ou des mémoires écrits pendant quelque période tragique de l'histoire, de la prodigieuse rapidité avec laquelle la vie reprend son cours et recouvre les ruines. Le *Journal* de Got donne cette impression sur la révolution de 1848 comme sur la guerre. On s'imagine qu'il faudra des années avant de revenir à un train normal, et quelques mois suffisent. Le deuil, la tristesse n'empêchent pas la distraction : on dirait qu'ils y poussent. Les recettes de théâtre remontent presque immédiatement. Got vieilli, découragé, amer, crée cependant ses meilleurs rôles : *l'Ami Fritz* (1876), *Denise* (1885), *le Flibustier* (1888). Il reprend *l'Ecole des femmes*, *Maître Guérin*, *Mercadet*, *Tartuffe*, recule sa retraite et finit par l'accepter le 20 avril 1895, à soixante-douze ans, après une carrière qui, malgré sa longue durée, ne

connut pas de déclin. Il mourut le 20 mars 1901.

Vous pensez bien qu'il fut mêlé à beaucoup de célébrités, sinon à beaucoup d'événements. Les anecdotes qu'il raconte, les jugements qu'il porte, sont toujours d'un accent sincère. Par exemple, il ne dissimule pas ses antipathies, et pour les sympathies, elles sont rares. Il retient mieux ce qui le blesse. Il est sans indulgence, mais il voit clair et note fort bien les ridicules. Tout jeune, il rencontra chez Béranger Chateaubriand et Lamennais, et nous donne incontinent de cette trinité une charge assez ressemblante : on y voit un Béranger neutre et bon enfant, un Chateaubriand ennuyé, malveillant, personnel et prophétique, et un Lamennais doux et silencieux comme le sont souvent les révoltés qui paraissent, au premier abord, sages comme des images. L'emphase de Chateaubriand, surtout, le met dans un état épouvantable, et quand il apprend sa mort, en 1848, il ne désarme pas : ayant pris *les Natchez* pour s'exciter au deuil, il trouve que *c'est à crever de rire.* Ce bourgeois grave, qui joue alors les premiers comiques, a tellement horreur du faux brillant qu'il proscrirait plutôt toute poésie et toute éloquence.

Victor Hugo ne trouve pas davantage grâce devant lui. On répète *Marion Delorme* à la Comédie. Au second acte, l'auteur, dans un style de préface, prononce un discours pour engager les artistes à donner à chacun des personnages de la cour une physionomie particulière : « Ainsi vous, monsieur de Bouchavannes, votre grand-père a été des mignons du dernier Valois, ne l'oubliez pas! et vous, monsieur de Rochebaron, songez, si vous

le voulez, qu'un de vos descendants mourra sur l'échafaud révolutionnaire... » *Rêverait-on mieux de Jocrisse?* conclut Got. Cependant, il avait à dire ces deux vers :

Un complot ! Jeunes gens, songez à Marillac !
Un duel ! Souvenez-vous du sieur de Bouteville !

Aussitôt Hugo intervient : il faudrait que ce fût plus profond, plus impersonnel : vous êtes l'homme du Destin. — C'est que je n'ai jamais entendu l'homme du Destin..., répond Got. Il craint, sur cette boutade, de recevoir d'en haut quelque dédaigneux camouflet. Mais déjà Hugo, imperturbable, se remplit la bouche de ses deux vers, « de sa voix rude qui a l'air de chanter dans un pot ». La scène n'est-elle pas bien rendue? Tout de même, on n'imagine pas un Racine, un Corneille, aussi grotesques aux répétitions. L'école romantique avait supprimé le sens du ridicule. Elle attribuait au poète les droits de la divinité, elle se mettait elle-même sur les autels. Mais un temps vient où les fidèles manquent. Plus tard, bien plus tard, choqué des funérailles formidables du poète, Got écrira : « Tout manque de proportion dans notre pays », et il opposera à cette gloire tapageuse la modestie charmante de Pasteur déclarant, presque en s'excusant de l'audace de sa découverte, qu'on *croyait pouvoir se flatter* d'avoir enfin découvert une prophylaxie à la rage.

Voulez-vous maintenant un Musset? Got l'avait rencontré dans la loge d'Augustine Brohan, et comme le poète l'avait complimenté, il avait emporté de cette rencontre une impression très favorable. Il prétend qu'il eut le premier l'idée de mettre

à la scène *le Caprice* qui venait de paraître à la *Revue des Deux Mondes*, et sans doute il avait flairé toute la pureté classique qui se cachait sous cette fantaisie pleine de grâce. Mais s'il goûtait l'écrivain, il ne pouvait souffrir l'homme, beaucoup trop débraillé pour son goût. Et n'est-ce pas amusant de constater cet effroi d'un comédien devant le manque de tenue? *De la tenue!* réclamait Montpavon, mais Montpavon n'était pas comédien. Dans une pièce de Jules Lemaître, parmi des gens du monde un peu débridés, circule un couple grave que révolte cette indécence : ce sont deux sociétaires de la Comédie-Française. Jules Lemaître avait bien prévu que, tout le monde devenant cabotin, les cabotins paraîtraient bientôt les gens les plus simples du monde. Voici donc notre Musset au foyer de la Comédie. On vient de le blackbouler à l'Académie et il n'a obtenu que le chiffre dérisoire de cinq voix. Il est de méchante humeur, mais il s'est grisé. Et le voilà qui poursuit Ancelot, un de ses juges de l'après-midi, en lui criant d'une voix pâteuse : « Tenez, voilà cent sous ! C'est un bon prix pour votre vote. Vous me le donnerez la prochaine fois. » Ancelot eut le bon goût de ne pas ébruiter l'affaire, mais Got qui en fut témoin n'eut garde de la laisser passer sans l'inscrire. Il avait étudié de près Alfred de Musset, et plus tard il aurait voulu qu'on lui confiât dans *Ruy Blas* le rôle de don César de Bazan pour en faire une imitation du poète. On le lui refusa, et par là on lui rendit service. Cette imitation eût été inconvenante et macabre.

Nous avons aussi, dans le *Journal*, un Balzac utilitaire et despotique. Got, se promenant au

boulevard avec Hetzel, rencontre l'auteur d'*Eugénie Grandet*. Tout de suite il est empoigné par la fougue et la verve du romancier, malgré bien des paradoxes et des calembredaines. Hetzel le présente : — Tenez, mon cher Balzac, puisque vous êtes curieux de la comédie et des coulisses, confessez Got : il vous renseignera. — Aussitôt Balzac de se jeter sur le comédien comme sur une proie : il voulait savoir. « J'étais dans l'ivresse, raconte Got ; je parlais, je parlais, et ses petits yeux étincelants me fouillaient jusqu'à l'âme... Nous avons bien fait, allant et venant, vingt fois ainsi la longueur du boulevard des Italiens. Enfin, les cafés étaient fermés tous, il était près de deux heures du matin. La fatigue et le sommeil commençaient par degrés à peser sur mon enthousiasme même... M. de Balzac alors m'a regardé avec une pitié profonde, m'abandonnant sur l'asphalte comme un citron vidé. J'ai senti l'écrasement, et suis resté cinq minutes à me ravoir. » *A me ravoir*, voilà un trait excellent : Balzac lui avait pris tout son contenu, et il lui fallait retrouver sa personnalité absorbée par une puissance supérieure. Ainsi Balzac se documentait en usant les autres. C'est le propre du génie de s'enrichir de telles dépouilles. Lui seul, ensuite, les sait mettre en valeur.

Alexandre Dumas, le père, lui inspire une répulsion profonde que nous sommes prêts à partager. C'est, dans la littérature, la parade nègre, la bamboula, la danse du ventre. Comme la vogue tournait (1856), Dumas voulut avoir son journal à lui où s'étaler à l'aise comme sur un divan, et il fonda le *Mousquetaire*. Dans un de ses premiers numéros il prenait à partie Buloz, ancien admi-

nistrateur du Théâtre-Français devenu directeur de la *Revue des Deux Mondes*. La *Revue des Deux Mondes* ayant toujours refusé sa copie, il entrait dans une grande colère contre son directeur. « Tenez, lui disait-il avec son battage habituel, vous avez mené toute votre vie de grandes entreprises... Eh bien, ne prenons que le Théâtre-Français... Si vous me montrez une lettre, une seule, du plus infime employé, qui vous dise : Cher monsieur Buloz, je vous regrette..., je m'engage, moi, à vous payer trente mille francs. » Trente mille francs? Où les aurait-il pris? Tout, dans un pareil article, nous paraît saugrenu, la proposition elle-même, puis cette façon de faire juger un directeur par ses employés, le ton même d'égalité prêté à l'employé. Enfin, c'est le comble de la grossièreté. Que fait Got révolté? Il écrit à Buloz sur sa carte : « Cher monsieur Buloz, je vous regrette... » Deux jours après, on sonne chez lui. Et l'on introduit Jules Sandeau et Gustave Planche qui viennent, de la part de Buloz, lui demander des explications. Buloz, puisqu'on le regrettait, avait cru à une mauvaise plaisanterie, et il n'entendait pas la supporter. On s'explique, on rit. Buloz, n'ayant pas lu l'article du *Mousquetaire*, avait cru à une ironie déplacée. Ainsi en est-il souvent des campagnes de presse. Les auteurs d'articles injurieux croient atteindre des réputations honorables, briser l'élan, arrêter l'effort : on ne les a pas lus, ou l'on n'y a pas pris garde. Un véritable écrivain ne répond qu'en travaillant. La littérature, elle aussi, a ses apaches ; mais, finalement, ils n'assassinent personne.

Je cueille encore cette jolie anecdote sur Paul

Delaroche. Got, dans son *Journal*, se montre toujours amateur de peinture. Il ne manque pas un Salon, et il note les toiles qu'il a remarquées. Paul Delaroche avait invité ses amis à venir voir dans son atelier de la rue de Fleurus les deux tableaux qu'il avait achevés. Chacun lui adressa son compliment qui était sincère. Seul, Gérôme, son élève préféré, assis devant le chevalet, continuait de regarder sans mot dire. Delaroche l'observait sans en avoir l'air. Enfin Gérôme se leva et déclara comme pour lui-même : « Il n'y a pas à dire, c'est absolument bien ! » Alors le maître, tout ému, l'embrasse : « Méchant gamin, me faire tant attendre !... »

Les morts illustres lui inspirent un jugement bref, généralement assez juste. Il ne s'attendrit pas, il ne perd jamais la carte. De Scribe, il célèbre la dextérité et le bonheur. Il est même pour lui presque bienveillant. Cela tient aux exceptionnelles qualités dramatiques de l'auteur d'*Adrienne Lecouvreur*, bien faites pour lui valoir l'indulgence des comédiens. Sur Rachel il dit l'exacte vérité : « Mlle Rachel était une admirable organisation théâtrale, plutôt qu'une artiste parfaite, dans le sens infini du mot ; car elle ne jouait plus guère que Camille dans tous ses rôles, surtoutdepuis que la province et l'étranger l'avaient déséquilibrée de la leçon des maîtres, et poussée quand même au bout de ses forces. Mais quelle voix ! quelle articulation ! quelle diction ! quelle passion ! quelle noblesse ! quelles lignes ! et quelle beauté même, quoi qu'on dît ! — Maintenant, est-ce une perte irréparable pour la Comédie-Française? Personnellement, oui, puisqu'on ne retrouvera pas de

sitôt sa pareillle, si jamais on la retrouve. Administrativement, non, car c'était un dissolvant et presque un fléau pour la discipline intérieure. Si elle doit avoir pour nous une action bienfaisante, c'est donc après sa mort, selon moi, car elle aura reporté l'attention publique sur le répertoire et ses interprètes. » Rachel avait attenté à la discipline. Got tenait pour la règle. Leurs natures étaient ennemies. Sans doute une Rachel exalte le goût public et remet en vogue la tragédie, mais un Got maintient l'ordre et le travail journalier.

Ainsi Got se montre dur, mais toujours sincère. Il fut, dans sa vie, d'accord avec son journal : il ne courtisait pas les gens pour les malmener ensuite dans ses papiers secrets. On savait qu'il ne mâchait pas les vérités, on le redoutait, mais pour sa franchise, non pour sa fausseté ni pour son esprit d'intrigue. Veut-on un exemple de son caractère? La Comédie allait répéter une pièce de Sardou, *la Papillonne*, et l'auteur vient offrir à Got le principal rôle. Il demande à son futur interprète de passer par-dessus le secret professionnel et de lui révéler en confidence le nom de l'unique sociétaire qui, après la lecture au comité, déposa une boule rouge. — Cette boule rouge, ajoute-t-il, m'agace d'autant plus que personne ne veut l'avoir mise. — Ne cherchez pas davantage, lui répond Got, c'est la mienne. — Sardou fit la grimace, mais lui laissa le rôle que Got, devant l'insuccès, défendit de son mieux. Tout Got est dans ce trait : crâne, franc, rude et dévoué.

Nous l'avons vu détourné du romantisme par sa claire raison. Cette même raison le dirige dans ses jugements politiques. En 1848, après avoir

assisté à quelques séances de l'Assemblée, il ne peut taire son aversion pour le parlementarisme et le suffrage universel, qui deviennent trop facilement une *duperie* et un *escamotage*. Sous l'Empire, plus heureux, plus flatté, il partage les idées bourgeoises, celles d'Augier. Ce qu'elles ont d'insuffisant ne le frappe pas : *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer* ont tant de succès ! Je le soupçonne même d'un peu de snobisme : il note avec satisfaction ce qu'il entend dire à l'ambassade d'Autriche. Mais comment comparer cette petite vanité à la puissance réclamière de ses nouveaux camarades qui traitent les souverains sur un pied d'égalité? Après la guerre il rentre de Londres fort découragé, sombre, pessimiste. Il aime assez la République, déclare-t-il, mais sous le régime de la loi absolue, avec un sabre au bout. Nos désastres l'ont touché au cœur. Il a l'âme militaire. Depuis qu'il gagna au feu ses galons de brigadier, il est resté chauvin. Nos victoires de Crimée et d'Italie l'enthousiasmaient. Il augure mal de l'avenir : après avoir été anticlérical à la façon d'Augier et des bourgeois de l'Empire, ou plutôt indifférent, il se met à déplorer en 1880 les décrets de Ferry qu'il trouve impolitiques, et en 1882 la loi sur le divorce. « Est-ce utile? est-ce pratique? » se demande-t-il en bon réaliste. Gambetta lui fait comprendre le gaspillage républicain, le wilsonisme achève de le dégoûter. Il finit en réactionnaire. Sa droiture et sa simplicité ne s'accommodent pas des nouvelles modes. Il avait, toute sa vie, tâché d'ennoblir le métier de comédien, et au théâtre comme à la ville il ne rencontrait plus guère que des cabots.

Il y a dans cette vie un coin réservé où je ne vous ai pas encore introduits, où je vais maintenant vous conduire ; c'est celui de la piété filiale. Ce rude Got, amer et pas commode, fut un fils incomparable. Sauf pendant une période assez courte (encore allait-il dîner chez eux tous les soirs), il habita avec ses parents et leur fit avec ses succès du bonheur. *Ma joie est triple*, écrit-il joliment en regardant un soir, sous la lampe, les deux vieillards. Et sur cette réflexion l'on s'arrête de lire, surpris de cette grâce inattendue comme d'une fleur sur un rocher. L'épisode le plus captivant de son journal, il leur en doit l'inspiration. Déjà il avait noté avec une exactitude pathétique quelques impressions de la guerre, par exemple cette rencontre sur les quais le 14 septembre, après Sedan : « Une vingtaine de cavaliers misérables, lanciers, dragons, artilleurs, sur leurs chevaux fourbus, descendaient ce matin au pas l'avenue du Cours-la-Reine, hâves, sérieux, comme visionnaires encore du carnage, sans daigner même s'arrêter à un regard sympathique... Il m'a semblé rencontrer les fantômes de la déroute... » Mais combien la Commune allait lui paraître plus honteuse et plus cruelle ! Il est parti pour Londres où il organise des représentations de la Comédie-Française. Là, il reçoit de Paris de mauvaises nouvelles : l'armée de Versailles bombarde la capitale que les fédérés occupent ; le quartier de Passy est le plus menacé. Or ses parents sont restés au hameau de Boulainvilliers, paisible retraite où il les croyait en sûreté. Aussitôt il revient. Quel Paris il retrouve ! Il gagne Passy à pied et croise des bandes de communards. « Je ne peux pas voir, écrit-il, ces uni-

formes sales, ces barbes incultes et blanches assez souvent, ces regards presque ennemis qui se dérobent, sans penser que l'Allemagne est là, triomphante, à la porte, tenant le tout sous ses canons et laissant jouer cette parade atroce, et quand j'entends ces êtres parler français, la stupéfaction me prend et le dégoût. » Enfin il arrive au but. Il était temps. Les deux servantes, abandonnant ses parents, empilaient leurs malles sur une voiture à bras, et fuyaient. Son père, cloué par l'âge et la maladie, ne pouvait bouger et sa mère, désemparée, ne savait d'où attendre le salut. On devine comme il fut accueilli. Il entre dans la maison : dans la chambre à coucher de sa mère, un obus avait pénétré, faisant une brèche à laisser passer un homme. Sans perdre de temps, il emmène les chers vieux dans une voiture qu'il trouve à grand'-peine, jusqu'au quai du Louvre où on lui a prêté un appartement. Mais dans le parcours, les fédérés réquisitionnent sa charrette pour transporter le corps d'un artilleur tué raide. Il faut voyager avec le cadavre, que sa mère dut enjamber pour descendre quand ils parvinrent enfin quai du Louvre. Ses tribulations ne sont pas finies. Rassuré sur ses parents, il veut repartir pour Londres où il tient en main les destinées de la Comédie. Mais il est arrêté par les fédérés, mis en prison, sauvé par miracle. Seulement c'est un salut provisoire : il ne peut sortir de Paris. Enfin les Versaillais sont vainqueurs, et il revoit avec émotion les pantalons rouges. « Ah ! la France est belle, écrit-il, entre les Prussiens et la Commune, entre cette gale et ces sangsues !... » A peine rentré à Londres, il apprend la mort de son père, et il

doit jouer quand même, et les comédiens dont il a assuré la subsistance se soulèvent contre son autorité. On comprend un peu que le caractère se durcisse à rencontrer dans la vie de telles heures. Il gardera toute sa tendresse de cœur pour sa mère qui, peu avant de mourir (à quatre-vingt-cinq ans), lui dira cette touchante parole : « Ah ! comme il y a longtemps que je suis vieille ! »

Je pensais, en ouvrant ce *Journal* de Got, tracer le portrait d'un comédien, et je ne vous cache pas que j'y cherchais une occasion de divertissement. Je m'aperçois que j'ai peint, bien ou mal, un homme qui fut aussi peu comédien qu'il est possible au théâtre, et qui, néanmoins, par son intelligence, sa conscience professionnelle, la netteté, la clarté, le ferme relief de ses interprétations, fut un grand artiste classique.

NOVEMBRE 1910

Théâtre-Antoine : *César Birotteau*, pièce en quatre actes et cinq tableaux, de M. Émile FABRE, d'après BALZAC. — Odéon : *Les Corbeaux*, comédie en quatre actes, d'Henry BECQUE. — *Les Polichinelles*, manuscrit d'Henry BECQUE et version de M. Henri DE NOUSSANNE. — Comédie-Française : *Les Marionnettes*, comédie en quatre actes, de M. Pierre WOLFF.

I

Dans *Robinson*, de M. Alfred Capus, j'ai noté une observation quasi historique sur le changement de nos mœurs : « Paris, remarque l'auteur par la bouche de Sébastien Réal, n'est plus à conquérir ni par un homme, ni par un groupe d'hommes, si déterminés qu'ils soient. Ce n'est plus la cité pleine de mystères où nos aïeux n'entraient qu'en frémissant d'ambition, la cité qui, de temps en temps et suivant sa fantaisie souveraine, se donnait à quelque audacieux ou même à quelque aventurier : non, c'est la ville prise par la multitude et qui se donne un peu à tout le monde, qui se partage et se détaille entre tous ceux qui la désirent ; qui permet au premier venu de la caresser familièrement et qui, au lieu de se laisser conquérir, se livre à l'heure et à la journée. » Ce n'est pas ce Paris-là qu'on apercevait à travers

Balzac ou Stendhal : c'était un Paris semblable à ces villes d'or que le mirage montre au bout de l'horizon et qui promettent de satisfaire tous les désirs. Son charme capiteux et violent attirait, fascinait Julien Sorel et Rubempré, Rastignac et Lucien Leuwen. Il semblait appartenir à la force et à l'audace, à l'obstination et à la ruse. Dans ce déploiement d'ardeurs qu'il excitait, il y avait encore une sorte de sélection aristocratique : ceux-là seuls qui se sentaient de taille à s'en emparer entreprenaient son siège. Mais tout se démocratise aujourd'hui : l'envie égalitaire nie la supériorité, et tout le monde se presse à l'assaut. Ce n'est plus une conquête, c'est une foire où l'on crie, où l'on débat, où l'on vend, où l'on achète, où le vacarme tient lieu d'acclamations, et de gloire la réclame. Quel Balzac nous rendra le Paris d'aujourd'hui?

J'ai lu Balzac d'affilée quand j'avais vingt ans. Il faut, je crois, le lire ainsi, d'un bout à l'autre, sans interruption. Toute une société s'évoque alors avec un relief merveilleux. Les liens qui unissent les uns aux autres tous les volumes de la *Comédie humaine*, on se rend compte de leur solidité. Non seulement on retrouve avec plaisir les mêmes personnages, mais on comprend mieux, à mesure qu'on avance, la France nouvelle issue de la Révolution. Aucun écrivain ne fut à ce degré historien. Le conflit de l'ancienne et de la nouvelle société est tout entier dans Balzac. L'individu a remplacé la famille : par suite de cette substitution, tous les appétits sont déchaînés, la hiérarchie, l'ordre, la tradition sont rompus. L'homme a cessé d'être encadré, l'héritage n'est plus une obligation mais

un moyen, le patrimoine émietté se négocie, se transforme, ne demeure pas dans les mêmes mains, la vie rurale est atteinte et l'on se précipite dans les villes ; l'administration communale, provinciale, gouvernementale, n'est plus une sécurité, mais une convoitise, une tentation, une lutte, un déchirement perpétuel. Sans doute, notre pays dure et durera par la force acquise, par le passé qui subsiste, qui se maintient, par son activité sans cesse renaissante. Aucun ne le dépasse en matière humaine, en production, en ressources, en génie inventif. Mais le *Curé de village* ou le *Médecin de campagne* diagnostiquent avec inflexibilité le mal qui l'empêche de croître normalement, qui le ronge, qui risque à la longue de vaincre sa belle résistance si l'on n'applique pas d'énergiques remèdes. N'est-il pas le champ clos des rivalités personnelles et des expériences collectives? Puis, Balzac assistait encore à l'éclosion des puissances individuelles. De là son admiration de la force. Mais la démocratie arrive fatalement à diminuer ou à stériliser ces puissances : nous en voyons aujourd'hui le déchet.

Ainsi Balzac se comprend mieux, lorsqu'on le lit sans désemparer. J'ajouterai qu'il gagne après la lecture. Les scories, les broussailles du style, les fautes de goût, les exagérations disparaissent, tandis que l'on continue de voir les maisons, les rues qu'il a décrites et surtout les personnages, leurs gestes, leurs tics, cette tension de tous les traits que la passion obtenait d'eux. Comment oublier un père Goriot, une Mme de la Chanterie, un Grandet, une Mme de Mortsauf, ou ces habitations de Saumur ou de Riom que, déjà, il rem-

plissait d'une vie secrète? Pour toutes ces raisons Balzac ne peut pas se détailler. Un de ses romans perd déjà à être détaché de l'ensemble. Tel personnage qui s'y trouve à peine esquissé remplit sa destinée dans un autre volume. Dès lors, il est presque impossible d'extraire de cette immense fresque un épisode pour le porter à la scène. Pour la seconde fois, M. Émile Fabre l'a néanmoins tenté. Après la *Rabouilleuse*, empruntée aux *Célibataires*, il nous donne un *César Birotteau.* Sans doute il est le mieux qualifié de nos auteurs dramatiques pour imposer à Balzac une collaboration. Sa vigueur, sa manière de brosser à larges traits les caractères, sont déjà balzaciennes. Il attribue à l'argent l'importance sociale que lui prêtait Balzac. Seulement, il n'a pas dans le réalisme les grandes idées directrices qui permettaient à l'auteur de la *Comédie humaine* de dominer son œuvre, de l'assembler par le moyen des mêmes causes. M. Fabre voit les faits, qui ne sont que des conséquences, il ne remonte pas à leurs origines. Dans la mesure où une telle entreprise se pouvait réussir, il l'a cependant réussie. Mais nous en relèverons facilement les côtés incomplets. Balzac à la scène fait l'effet d'une partition réduite au piano.

Grandeur et décadence de César Birotteau est loin d'être un des meilleurs romans de Balzac. Il fut, dit-on, écrit en quinze jours. Ce serait invraisemblable, si Balzac imprimeur (dont M. Hanotaux nous a narré les ennuis) n'avait renseigné Balzac romancier sur le code de commerce et le chapitre des faillites. Les spéculations et les créanciers, c'était son élément. Toute sa vie, il élabora de grandes affaires financières, et toute sa vie il eut

« un tas de créanciers hurlant après ses chausses » et non plus *copieux en révérences*, comme les peint Rabelais. Dans sa correspondance avec Mme de Hanska, il fait lui-même un tableau pathétique de cette existence surmenée, incertaine, déprimante pour tout autre que pour lui, car on dirait qu'il y découvre une sorte de poésie noire qui la lui fait aimer. On connaît le sujet de *César Birotteau*. C'est l'histoire d'un petit parfumeur que la fortune commence par favoriser. Sa boutique : *A la Reine des Roses*, prospère, et le voilà devenu grand commerçant, juge consulaire, adjoint au maire, chevalier de la Légion d'honneur. La tête lui tourne, et il prend la manie des grandeurs. Il se lance dans une affaire de terrains de la Madeleine qui doit achever de l'enrichir. C'est alors que tous les aigrefins de Paris se coalisent pour le dépouiller. Confiant, il ne devine pas leurs embuscades. Il est contraint de déposer son bilan. La reconnaissance et le succès de son petit commis, Anselme Popinot, pour qui il a installé une succursale à Strasbourg au temps de son bonheur, le dévouement de sa femme et de sa fille, son propre travail parviendront à remonter la pente fatale : il sera réhabilité, mais après tant de secousses il ne pourra supporter cette joie, et il mourra dans sa boutique rouverte, comme un général dans une ville reconquise.

César Birotteau, dans Balzac, est un déclassé. La nouvelle facilité d'accès, créée par la Révolution pour parvenir aux honneurs et à la fortune, le détourne de sa vie normale qui eût été celle d'un petit commerçant honnête, laborieux, économe. Il faut une lente ascension, ou la supériorité du

talent, pour supporter avec aisance le déclassement. *César Birotteau*, c'est, par avance, une illustration de *l'Etape*. Or Birotteau est un homme tout ordinaire, naïf même. Le succès le grise : sa femme, mieux avisée, l'avertit, mais il ne l'écoute pas. Glorieux, dans le sens où les paysans emploient ce mot, c'est-à-dire gonflé de son importance, étalant ses mérites vrais ou faux, il marche à sa perte avec allégresse. M. Fabre nous a bien montré sa vanité, mais il n'a pas pu ou pas su nous montrer en lui le danger du déclassement prématuré.

Cependant César Birotteau, s'il est une image de la nouvelle société précipitée sans préparation dans une voie dangereuse, a gardé une des forces du passé, et cette force le sauvera. César Birotteau est un croyant. Qu'est-ce que la religion vient faire dans l'aventure d'un failli? Vous allez voir. Birotteau, quand il sent le sol se dérober sous lui, veut marcher quand même. L'orgueil le pousse par les épaules. Comment, lui, parvenu aux honneurs municipaux, magistrat, décoré, il pourrait succomber ! Ce n'est pas possible. Il se rattrapera. Ses affaires s'arrangeront. Il gagnera la partie. La folie le prend, la folie qui a pris tous les spéculateurs à un moment donné et dont Balzac et M. Émile Fabre analysent les symptômes avec lucidité. Il veut continuer la lutte, il ne se rendra pas. En vain son oncle Pillerault, en vain sa femme le supplient. Rien n'est plus difficile pour un joueur que de s'arrêter, et chez tout spéculateur acculé il y a du joueur. J'ai recueilli, dans *la Croisée des chemins*, le mot d'un banquier en prison à qui un ami apitoyé vantait les charmes de la campagne. « En effet, répliqua notre homme derrière ses bar-

reaux, la campagne, l'exploitation agricole. Mais il faut la pratiquer en grand. L'élevage, par exemple, avec trois ou quatre mille bœufs... » Tout de suite, il partait sur de nouveaux frais. Rien n'est plus difficile pour un commerçant menacé de la ruine que de déposer son bilan. Car rien n'est plus contraire à la nature humaine, exaspérée par la fortune, que de s'humilier, de se reconnaître vaincue. L'orgueil est notre dernier refuge, et la vanité inintelligente est un rempart qu'on ne peut renverser. Qui donc viendra à bout de l'orgueil de César Birotteau? Ce sera la religion. Birotteau est un croyant. Sa foi lui donnera le courage de l'humiliation. Un prêtre la réveillera en lui opportunément. Pour signer sa déchéance il invoquera Dieu et récitera son *Pater*, la prière où il ne nous est promis que le pain quotidien, et il sortira de chez lui rasséréné, sa femme au bras, abandonnant tout son avoir à ses créanciers. Certes, cette scène, admirablement jouée par Gémier, a produit grand effet. L'effet aurait été plus grand encore si elle avait été mieux préparée. On ne se rend pas assez compte, dans la pièce, que la religion est chez César Birotteau l'unique contrepoids de l'orgueil, l'unique régulateur d'une vie dévoyée. Ainsi, dans le célèbre roman de M. Paul Bourget, la force religieuse eût permis à la famille Monneron de franchir l'étape.

D'autres personnages, dans la pièce de M. Fabre, ne sont qu'esquissés. Son Ferdinand du Tillet, son Gobseck déploient toute leur envergure dans d'autres romans de Balzac, dans *la Maison Nucingen*, dans *le Père Goriot*. Du Tillet prend à la fin une importance inattendue : la pièce devient

un duel entre Popinot et du Tillet, et ce duel est en effet très dramatique. La scène odieuse où Mme Birotteau s'offre à du Tillet, son ancien amoureux que jadis elle chassa, et qui se venge en la dédaignant, est même bien venue, digne des *Vainqueurs*. Seulement Birotteau devient alors un personnage secondaire. Je conviens pourtant que l'on sent tout le long du drame la patte balzacienne, mais je souhaite que l'auteur des *Ventres dorés* et des *Vainqueurs*, abandonnant Balzac qui se suffit à lui-même, nous donne des œuvres personnelles où il fixe l'âpreté positive, les appétits, les calculs et l'avidité déréglée de nos hommes d'affaires.

II

Lors de la reprise de *la Parisienne*, j'ai appelé Henri Becque un Balzac au compte-gouttes, pour résumer à la fois sa force et sa stérilité. Il poussait ses types, ses études de caractères à la façon de Balzac, mais il s'en tenait, comme l'école réaliste dont il fut un précurseur, aux apparences et aux faits. Il voyait bien les abus, les oppressions, les dévergondages, et même il comprenait à merveille, à travers l'anarchie et le désordre, cette faculté d'adaptation, d'organisation qui permet à une société de durer même sur des bases fragiles, mais il n'allait pas plus loin. Il critiquait et détruisait, il ne reconstruisait pas. Nulle part, dans son théâtre, il ne donne d'ouverture à cet épanouis-

sement normal de la vie qui est beauté, lumière, joie, en même temps que vérité. Il n'avait de goût que pour les malhonnêtes gens, parce qu'il les pouvait poursuivre et fixer dans ses collections. Quand la beauté morale n'intéresse pas un écrivain, c'est qu'il est de second ordre. La satire est toujours plus aisée. La grimace et la déformation frappent nos yeux tout d'abord. La caricature n'est pas la peinture, ni l'ironie l'esprit. L'art qui est harmonie, proportions, grandeur, a d'autres exigences. La représentation de la réalité ne lui suffit pas : il lui faut encore en tirer ce qui s'y trouve en puissance, ce rayonnement qui a nimbé quelques fronts de vierges ou de héros et qui est notre désignation divine. L'œuvre de Balzac serait incomplète sans une Ursule Mirouët, celle de Shakespeare sans une Cordelia, et, chez nos classiques, n'est-ce point ce rayonnement qui resplendit sur un Polyeucte ou sur une Andromaque? Un théâtre uniformément noir est par là même un théâtre inférieur.

Les sujets déterminent aussi, pour une part, le mérite des œuvres. C'était l'avis de Gœthe, souvent cité par M. Paul Bourget. Comme pièce, *les Corbeaux* n'ont peut-être pas la perfection de *la Parisienne*, mais le sujet en est moins anecdotique, plus large, plus humain, plus émouvant. Je placerai donc ce drame sombre au premier rang dans la production d'Henry Becque. Il s'y rapproche des classiques par sa sobriété, la netteté de son style dépouillé, les traits justes, quoique sévères, de ses personnages. Son Tissier est gravé à l'eau-forte et ne s'oublie plus. Il vaut, dans son genre, un Harpagon, un Mercadet.

Les Corbeaux, ce sont les hommes d'affaires qui se précipitent sur un héritage comme les oiseaux de proie sur un cadavre. Au premier acte, nous voyons le bonheur de la famille Vigneron, et ce premier acte est unique dans l'œuvre d'Henry Becque : on y découvre avec surprise de la grâce, du charme, une sorte de bonhomie simple. Le père Vigneron, quand il a bien travaillé à sa fabrique, vient se reposer à son foyer. Il passe une robe de chambre, taquine ses trois filles, son fils, sa femme, se met à l'aise, s'épanouit. Ses affaires marchent bien. Tissier, son associé, lui laisse le champ libre. Voici que sa fille Blanche, la plus jeune, la plus exquise, bien dotée, va se marier avec M. de Saint-Genis. Il faut même qu'il se remette incontinent en redingote, car c'est justement la soirée de contrat et les invités vont venir. Il en vient un qu'on n'attendait pas, dont on soupçonne la présence invisible à certains indices, et c'est la mort. Vigneron, surmené, est emporté par une attaque d'apoplexie foudroyante. Que va devenir sa famille? Son fils Gaston, peu préparé à jouer un rôle de chef, s'engage, et c'est ce qu'il a de mieux à faire, semble-t-il. Restent les quatre femmes. Mme Vigneron s'est toujours laissée vivre, elle n'est au courant de rien, elle s'irrite, se lamente et se désespère en un instant. Or, la succession est très obérée. C'est une de ces successions d'industriels à la veille de l'opulence qui, liquidées trop tôt, sont désastreuses. M. Vigneron comptait sur la valeur de terrains où il avait entrepris de grandes constructions. Continuer ces constructions, c'est s'engager dangereusement. Se débarrasser des immeubles, c'est vendre à perte. Alors apparaissent le notaire

Baudon, l'associé Tissier. Ils s'entendent comme larrons en foire. S'ils engagent Mme Vigneron à vendre à perte, ce n'est pas un mauvais conseil. Toutes ces femmes réunies ne sauraient diriger ni même comprendre une affaire. Autant vaut les en débarrasser. Seulement les deux gaillards les en débarrassent à leur profit. Ils les dépouillent savamment et juridiquement. Ils ont pour eux le code, peut-être même la raison, et ils font figure de coquins. Rarement on a mieux mesuré la malhonnêteté légale. Mais il y a d'autres notaires et d'autres associés, heureusement. Que peut contre la coalition de Tissier et de Baudon ce groupe de femmes affolées? Becque nous les montre totalement désarmées. Une jeune fille doit être mieux préparée à la vie, une femme ne doit pas être écartée par son mari de toute direction. Le féminisme a été une réaction contre cette apathie. Dans ce sens, il se comprend. Les voici donc sans résistance. Blanche, la cadette, est abandonnée de son fiancé à qui elle s'était bien imprudemment confiée toute. Elle apprend cet abandon de la bouche de Mme de Saint-Genis qui, poussée à bout par la révolte de la jeune fille, la rejette avec des insultes flétrissantes, et Blanche, épouvantée, devient folle. Judith, qui est artiste, veut monnayer ses talents, et ne réussit qu'à se rendre ridicule. Seule, Marie voit clair, a du bon sens, essaie de résister. Tissier, sexagénaire, la remarque. Elle lui plaît justement par ces qualités raisonnables. Abominablement, pour achever son œuvre de ruine, il tente de la séduire, à son âge, de l'acheter. Elle le repousse avec énergie, mais sans indignation : la vie lui semble si triste,

et les hommes si méchants. Elle plaît de plus en plus au vieil avare. Il admire ses qualités ménagères. Et finalement il la demande en mariage. Ce mariage, c'est le salut de la famille. Marie se sacrifiera pour sa mère, pour ses sœurs. Elle sera l'Iphigénie offerte pour apaiser les dieux. Et, en effet, dès qu'elle a dit oui, tout est changé. « Ma chère enfant, lui dit Tissier avec une ingénuité effroyable, depuis la mort de votre père, vous êtes entourée de fripons. »

Il n'y a pas de dénouement plus sinistre que l'immolation de cette jeune fille qui fait un marché. On y entend grincer le rire injurieux de Becque. Le pire, c'est qu'on y reconnaît une solution humaine. Celui qui s'arrange de la société nargue celui qui reste en marge : la prostitution légale a droit à tous les égards. L'amertume de Becque dénonce ce pharisaïsme et juge bien inutile de s'insurger contre lui. C'est ainsi, et il n'y a rien à faire. Aucune conclusion n'est plus désespérée, ni plus décourageante. Quant à la pièce, elle est d'un ton triste et monotone, mais elle avance d'un train sûr. Chaque scène ajoute son horreur. On dirait qu'on verrouille des portes, qu'on ferme des issues : les victimes perdent une à une toutes les chances de s'évader, elles sont prisonnières et cadenassées, aux mains des hommes de loi, dans les serres des oiseaux de proie. Tissier, mystérieux, taciturne, se livre peu à peu. On le connaît, on voit où il va, il se possède admirablement, même quand une passion sénile le saisit pour cette blanche enfant qui représente toute la défense de la famille Vigneron. L'achèvement des caractères est la marque des maîtres.

***

Les Polichinelles n'auraient pas valu *les Corbeaux*, à moins que Becque eût fini par trouver un sujet pour sa pièce. Car, dans les fragments publiés par *l'Illustration*, il n'y en a pas. A la rigueur, il aurait pu s'en passer. *Les Polichinelles*, c'est un tableau, le tableau des gens d'affaires, et il est peint avec tant de verve, tant de causticité, un esprit si vif qu'on se serait peut-être amusé à regarder ce défilé. On s'en serait amusé pendant un acte ou deux, ceux-là justement qui sont à peu près terminés, mais après? Henry Becque l'a si bien senti qu'il a cherché de tous côtés un dénouement. Il ne l'a pas trouvé et il s'est contenté d'annoncer sa comédie, d'en colporter les bons mots, d'aguicher une curiosité qu'il savait ne pouvoir entièrement satisfaire. Quel dommage qu'un tel art de créer des caractères ne se soit pas accommodé d'un peu plus de composition! Son Tavernier, banquier véreux, d'une humeur imperturbable, infatué et sûr de lui parmi les pires difficultés ; son Vachon, député mêlé à toutes les affaires louches, dupeur du suffrage universel en attendant qu'il soit dupé par la première donzelle venue ; son Legras, placier cynique (« plus une affaire est mauvaise, plus il se dévoue pour elle ») ; son Élise, sorte de Mme Cardinal qui méprise la société démocratique et qui se revendique hautement d'un temps où les femmes s'habillaient, car aujourd'hui elles se déshabillent ; sa Marie qui régularise la galanterie, transforme l'hôtel qu'un amant lui offre en maison de rap-

port, et qui, renversant les rôles, a maintenant un huissier à son service, prêt à instrumenter pour elle : voilà des polichinelles bien venus, remuants, frétillants, insolents et vivants. Les mots tombent dru comme grêle. Quelqu'un annonce le départ de Tavernier. On demande ce qu'il a emporté. Mille francs. « On ne prend pas mille francs quand on s'en va pour toujours », observe judicieusement Marie rassérénée. — Le commissaire de police vient faire une enquête à la banque de Tavernier au sujet d'un prêt sur titres : le prêt a été rendu, non les titres. Tavernier objecte : « Croyez-vous que toutes ces personnes soient désintéressées en nous apportant leur argent? — Elles ne l'apportent certainement pas pour qu'on le leur prenne », riposte le commissaire. Je m'attendais à ce que Tavernier répondît : — Non point pour qu'on le leur prenne, mais pour qu'on le prenne aux autres, afin de le leur donner. — Citerai-je encore le fameux mot qui faisait l'orgueil de son auteur? On pend la crémaillère chez Marie, maîtresse de Tavernier. Tout à coup, on annonce le commissaire. « Pour qui vient-il? » interroge Marie, et Tavernier de répliquer : « Est-ce que je sais? Nous sommes tous dans les affaires. » C'est de la quintessence de Balzac. Il y a mieux pourtant, et c'est la réponse d'Élise, la vieille Mme Cardinal, au député Vachon qui s'indigne contre les abus de l'ancien régime, et qui parle d'y porter la hache. « La hache! proteste Élise indignée. Vous avez mis la hache quelque part? On en fait le double avec vous, le triple, le quadruple. Vous avez raison, mon ami. Il y avait bien des vices autrefois, bien des vices ; mais ça

ne sortait jamais d'un certain monde. Toutes les saletés se passaient dans la bonne société. Quand un scandale éclatait quelque part, on ne regardait pas en bas, on regardait en haut ; il fallait être un personnage pour tout se permettre. » Aujourd'hui, il suffit d'être un député : ce n'est pas la même chose. Elle ne se trompe pas, la vieille, dans son appréciation. L'abus qui vient d'en haut est moins intolérable, moins grand et moins nombreux que celui que se permet le premier venu. Quand il vient de partout, il rencontre des complicités, des accords, et finalement le silence. En haut, il choquait moins. Et puis, il y avait la manière qui en amortissait les effets. Le plaisir même change de caractère selon la grossièreté de celui qui s'y adonne. Le député Vachon, par exemple, n'en a pas reçu la tradition. Il sort de terre, probablement, il appartient peut-être à une race honnête, et, le premier, il est grisé, sans préparation, par le luxe et les mille tentations de la vie moderne. Alors, il est la proie d'une femme de la dernière catégorie qu'il prend naturellement pour une femme du monde. Il ne sait pas distinguer. Tavernier, le banquier, rompu aux artifices de Paris, le met en garde : « Fais attention avec ta baronne... Vous n'êtes pas bien forts à la Chambre sur la question des femmes. Vous prenez au sérieux de vieilles toupies dont les garçons de restaurant ne voudraient plus... » Mais Vachon court fatalement au chantage et au ridicule. Et c'est ainsi qu'un autre Vachon, beaucoup plus considérable, écrira sur la photographie d'une autre baronne tout aussi authentique : *A M..., que j'aime plus que la France...* Douloureuse his-

toire que nous conte Mme Adam dans le dernier volume de ses *Souvenirs.* Un homme d'État d'ancien régime, mieux dressé contre les embûches de la vie de plaisir, se fût gardé de prendre au sérieux de telles créatures et eût donné raison à la tirade d'Élise.

Becque s'est complu dans cette satire de notre anarchie. Il poursuivait ses mots avec une volupté de chasseur à l'affût. Chose surprenante, à travers ces scènes cinglantes et arides, on découvre une oasis de fraîcheur. Une Mme Antoine, ancienne maîtresse d'un financier, Cerfber, a pris l'horreur de son passé et n'a plus qu'une pensée : soustraire sa fille à une semblable existence. C'est une obsession ; elle en rêve ; elle en parle tout haut, si bien que la petite, quand elle la voit absorbée, la tire par sa robe : « Ne pense pas, petite mère, bébé ne tournera pas mal. » Prête à sacrifier son égoïsme maternel, elle conduit l'enfant à un pensionnat religieux. La voudra-t-on? Elle consentira à ne plus la revoir si on l'exige. Elle supplie la supérieure en son langage maladroit, mais si ardemment sincère : « J'aime mieux tout, tout, ajoute-t-elle ingénument, j'aime mieux qu'elle soit religieuse que d'être une c... comme sa mère. — Vous avez dit cela à la supérieure ! interrompt Mme Élise, émerveillée. — Oui, je l'ai dit. — Elle s'est signée? — Non. Elle a souri saintement. Je vais vous dire, maintenant les paroles de la supérieure ; je m'en souviendrai toute ma vie : « C'est « bien, nous allons prendre votre enfant. Nous ne « vous séparerons pas d'elle. Vous la verrez, comme « les autres mères. Quand elle partira en vacances, « vous viendrez me voir et je vous dirai ce qu'il

« faut faire. Si elle se trouve bien avec nous et « que la vocation se déclare en elle, on verra. Mais « nous ne tenons pas à faire des religieuses. Nous « voulons que nos enfants, en sortant de chez « nous, soient des épouses modèles et des mères « de famille. » Hein ! ma chère, est-ce beau? Et comme c'était dit ! On aurait cru entendre de la musique. Les femmes comme ça, c'est l'honneur de notre sexe !... » Voilà un hommage bien inattendu à l'éducation religieuse. Pendant qu'on le rend, on pend la crémaillère chez Marie et vous devinez quelle sorte de monde reçoit la maîtresse de Tavernier. Sans doute Henry Becque s'amusait à ces contrastes piquants. Ainsi, dans les romans du dix-huitième siècle, avant Jérôme Coignard, les personnages attendaient, pour se lancer en des tirades philosophiques, de se trouver en galante posture. Tout de même, Mme Antoine n'aurait pas pensé à proposer sa fille à l'école laïque. L'avis d'un dramaturge réaliste n'est pas inutile à citer dans ce temps d'expulsion où l'on cherche à la Sorbonne les éléments d'une mórale qui se désagrège. Je goûte assez l'hommage de Mme Antoine. Je le rapprocherai de ce dessin de Forain qui représente une fille de la Charité à la grande cornette avec cette légende : *Celles qui n'écrivent pas.*

***

Les Polichinelles, dans leur inachèvement, ne contrariaient pas la gloire difficile, un peu énigmatique, d'Henry Becque. Il fallait évidemment les laisser tels quels et les imprimer dans une édi-

tion de son théâtre complet. On sait que M. de Noussanne a fini la pièce. C'est une idée singulière, et j'ai lu sa version avec méfiance. Or, il révèle d'excellentes qualités dramatiques. Pourquoi s'est-il attelé à un travail aussi ingrat? Pourquoi n'a-t-il pas composé, tout seul, une comédie sur le monde de la politique et de la finance qu'il paraît connaître à merveille, et conséquemment mépriser? Voilà ce qu'on ne s'explique point. Certains auteurs ont besoin de collaborer pour travailler. Ils choisissent des vivants ou des morts, mais le papier blanc ne les inspire pas. M. de Noussanne s'est même assimilé la manière sèche et griffante de Becque. Les morceaux intercalés ne se détachent pas en un relief trop accusé. Enfin le sujet qu'il a introduit est une merveilleuse trouvaille, d'une ironie féroce, tout à fait dans la note de la *Parisienne* et des *Corbeaux*. Tavernier, pour se venger de sa maîtresse, qui le trompe, et de Cerfber qui le gruge, organise une sorte de guet-apens à la Bourse, en se servant d'un juge d'instruction ignorant ou complice. Il s'enrichit en quelques heures, après quoi, se rendant compte de la valeur marchande de l'honnêteté, il fait peau neuve, liquide son passé et entre toutes voiles dehors dans le monde de l'ordre et de la régularité. Plus d'expédients, plus de comptes secrets, plus de louches camaraderies, d'équivoques ententes, de faux ménages. Quelles belles affaires il va entreprendre! Gare aux gogos! comme dirait Élise. Et chez ce banquier véreux la veille, scrupuleux aujourd'hui, nous assistons à la visite du juge qui conduit lui-même son inculpé Cerfber et qui réconcilie ces messieurs.

Ce Tavernier-là évoque des scandales récents. « Tu veux faire des affaires en dehors des hommes politiques? lui dit Vachon le député. Tu seras le premier. — Ils sont la plaie des banques, lui explique le financier. On les trouve comme la vermine dans toutes les saletés. » Mais il n'ira pas jusqu'à s'en passer. Il se contentera d'un unique représentant à la Chambre, un représentant d'importance, quelque ancien ministre, honorable et qui n'ait pas trop servi. Les hommes politiques, au théâtre, jouissent de peu d'estime. C'est tout à fait comme à la ville. Ainsi M. de Noussanne a fait, avec les fragments de Becque, une pièce mouvementée et très scénique.

Si j'étais directeur de théâtre, je lui demanderais maintenant un échantillon personnel d'un talent dramatique certain et qui a eu le tort de choisir pour collaborateur un mort aussi vivant et d'un caractère aussi exclusif.

III

J'aime assez le spectacle des petites marionnettes qui font trois petits tours et puis s'en vont. Celles de M. Pierre Wolff n'ont pas cette honnêteté discrète. Elles exécutent plus de trois tours et ne s'en vont pas. Cette nouvelle pièce est tout à fait digne du *Ruisseau* et du *Secret de Polichinelle :* c'est la même absence de caractères, le même ton conventionnel et faux et aussi la même adresse dans la confection. J'accorde volontiers que l'au-

teur montre une certaine entente de la scène, surtout pendant les deux premiers actes qui sont vifs et rapides. Ajoutez-y des mots bien parisiens et d'admirables toilettes. Voilà avec quoi l'on compose un succès de théâtre. Le public n'est pas très exigeant ; la critique a le droit de l'être davantage.

Le sujet, mon Dieu ! c'est presque le sujet de la *Visite de noces*, mais l'on s'en doute à peine. M. Pierre Wolff, surtout, ne s'en doute certainement pas. Lebonnard, pour guérir d'un trop douloureux amour Mme de Morancé, abandonnée par M. de Cygneroi qui s'est marié, se décide à lui révéler la bassesse de son amant rien que par une petite comédie : il raconte à M. de Cygneroi que celui-ci s'est trompé sur la qualité morale de sa maîtresse ; Mme de Morancé, Lydie, n'est pas la femme loyale et fidèle qu'il a imaginée pendant leur liaison, elle a eu toutes sortes d'aventures ; elle est perfide, rusée, sensuelle, habile au mensonge. Aussitôt M. de Cygneroi reconquis veut abandonner sa femme et son enfant pour retourner avec cette Lydie, parée de tant de vices. Ainsi, par une opération chirurgicale, Mme de Morancé, écœurée, recouvre la paix. « Ça finit, dit Lebonnard, par la haine de la femme et par le mépris de l'homme. »

Rassurez-vous : il n'y a pas trace chez M. Pierre Wolff de cette ampleur, de ce pessimisme, de cette cruelle analyse. Le marquis Roger de Montclar est un viveur impénitent qui, menacé de la ruine, se décide à épouser une jeune fille riche, de bonne maison, de parfaite éducation, enfin une jeune fille accomplie et qui l'aime. Mais ce mariage

n'est pour lui qu'une formalité, et il entend bien reprendre ses habitudes passées. Il le signifie, et grossièrement, à Fernande anéantie. Tant de grossièreté était inutile et rend la suite presque incompréhensible. L'amour ne va pas toujours avec l'estime, je le sais : mais chez une jeune fille, chez une jeune femme bien née, il demeure sensible à la politesse, aux délicatesses apparentes tout au moins, et il résisterait bien difficilement à une attaque aussi discourtoise. Comment Fernande va-t-elle reconquérir son mari? Elle n'a pas besoin d'un Lebonnard pour la conseiller. Cette fraîche pensionnaire trouve en elle-même des trésors de ruse. Elle prendra le ton, la toilette, le genre, l'audace des femmes à la mode, et c'est quand il la retrouve, outrageusement décolletée, flirtant avec la hardiesse la plus libre, c'est quand il se croira... parfaitement, que M. de Montclar s'apercevra du charme de sa femme et lui apportera le beau cadeau de sa tendresse tardive. Comme M. de Cygneroi, il ne peut aimer qu'une créature indigne. Fernande ne l'est pas encore : elle le deviendra. Son mari se charge de l'orienter de ce côté. Car elle n'est point dégoûtée comme Mme de Morancé.

DÉCEMBRE 1910

Porte-Saint-Martin : *L'Aventurier,* pièce en quatre actes, de M. Alfred Capus. — Gymnase : *La Fugitive,* comédie en quatre actes, de M. André Picard. — Vaudeville : *Montmartre,* pièce en quatre actes, de M. Pierre Frondaie. — Théâtre-Antoine : *La Femme et le Pantin,* pièce en quatre actes et cinq tableaux, de MM. Pierre Louys et Pierre Frondaie. — Théâtre des Arts : *Le Carnaval des enfants,* pièce en trois actes, de M. Saint-Georges-de-Bouhélier. — Odéon : *Les Affranchis,* de Mlle Lenéru.

I

Il y a deux sortes de déclassés, ceux qui viennent d'en haut et ceux qui viennent d'en bas. Les uns sont restés à mi-chemin de la descente, et les autres à mi-chemin de la montée. Ils sont au même niveau : cependant ils ne se ressemblent guère. Les premiers, fils de famille, étaient préparés à une existence paisible et uniforme qu'ils ont été privés de mener, soit à la suite de difficultés financières, soit parce qu'ils n'ont pu s'adapter. Les autres, poussés vivement hors de leur milieu naturel sous le prétexte qu'ils avaient montré quelques dons spéciaux, n'ont pas su franchir hardiment l'étape, et sont restés flottants entre le succès qui était leur excuse et le retour en arrière qu'ils ne sauraient plus supporter.

M. Alfred Capus, selon un jugement heureux de M. André Chaumeix, « est le peintre des aventuriers modernes... Dans notre société, où le pittoresque diminue à mesure que la démocratie se développe et que la civilisation matérielle s'accroît, il a choisi pour le peindre un monde où demeure une manière de fantaisie, où se manifestent des hasards et des caprices, où s'accomplissent parfois de brusques changements ». Ses aventuriers sont des déclassés de la première catégorie ; jamais il ne les a choisis parmi ceux qui tentent de monter. Ce sont des bourgeois qui n'ont pas su ou pas pu se maintenir dans la bourgeoisie, mais ils ont fait leurs humanités. Et voyez l'excellence des études classiques, avant les nouvelles méthodes employées en Sorbonne : ce sont tous de parfaits réalistes, point du tout des révoltés. Sortis de l'ordre, ils n'ont dans la cervelle aucun désordre. Ils ne se soulèvent pas contre une société qui leur tient rigueur, ils la regardent, ils l'observent, et finalement ils se serviront des circonstances qui tôt ou tard se montrent accueillantes aux hommes, une fois tout au moins. Un primaire qui n'a pas réussi fait un anarchiste. Les irréguliers de M. Capus apprennent à leurs dépens la valeur d'une règle. Mais la leçon n'est pas perdue. Ainsi formés par la vie, ils prendront leur revanche, et nous les verrons réussir avec satisfaction.

Le pittoresque est assez lent à se retirer des sociétés. L'excès de civilisation le rend moins apparent, mais notre monde ne manque ni d'incohérence, ni de fantaisie. On y rencontre d'extraordinaires bouleversements de fortunes. Les *situations*

s'y font et s'y défont avec rapidité. Les « réguliers » ne savent pas toujours garder leurs positions. Les facilités qu'ils rencontrent les dépriment. Ils ne sont plus directement en face de la vie que leur cachent des formules convenues. Comme ils entrent dans des carrières toutes faites, ils en connaissent mal le fonctionnement et s'imaginent que ça ira tout seul comme une machine. Il arrive qu'ils vont ainsi à leur perte et qu'ils doivent céder la place, pour comble d'étonnement, à ces déclassés qui ont fait leur rude apprentissage au contact des réalités. C'est un jeu de bascule, dont M. Alfred Capus est, non pas l'inventeur, mais le spectateur ironique et avisé. « Quand on a parcouru trois ou quatre fois le globe terrestre, dit le héros de *l'Aventurier*, que l'on s'est heurté à toutes les races, à tous les peuples, on ne fait plus le malin, on devient très souple, très obéissant aux leçons de la nature. Ce n'est pas des leçons d'anarchie que l'on a prises, mais des leçons d'ordre. » Et, pendant ce temps, les réguliers, eux, prennent au contraire des leçons de désordre, rien qu'en se fiant à la fausse sécurité d'un temps où rien n'est plus bâti sur de solides fondements. La constatation de cet échange sera le trait particulier de M. Capus dans l'histoire littéraire. Il aura donné, avec un art un peu étroit, mais juste et mesuré, une des meilleures représentations du Paris moderne, ville de hasard sans doute, mais où le tassement se fait, et selon des lois d'équilibre qu'il n'est pas impossible de déterminer, et qui sont assez conformes, en somme, aux vérités sociales mises en évidence par les amples romans d'un Balzac ou d'un Bourget. Les jeunes gens de Balzac (et de Stendhal) étaient

des fauves dévorants qui, dans une époque bouleversée, se sont taillé une part royale. Ceux de M. Bourget ont surtout vécu d'eux-mêmes, de leurs tristesses intellectuelles et de leurs complications sentimentales. Voici que la génération peinte par M. Capus, invitée à son tour, ne trouve plus, sur la table desservie, que des cure-dents. C'est un spectacle pénible, mais qui fixera son imagination désabusée. Elle ne s'égarera pas dans les chemins difficiles de la passion ou de l'ambition ; elle pensera à manger, et trouvera dans cette fin (sans calembour) une grande tranquillité d'esprit, et l'unité de direction si utile à qui veut réussir. *Penses-tu réussir?* est le titre d'un roman oublié du charmant Jean de Tinan, légère biographie d'un jeune homme écartelé par trop de désirs, et qui s'est mis trop tôt aux femmes. Celui-là n'ira pas loin, et ce petit livre fantasque et délicieux sonne le glas de la dernière bohème.

L'Aventurier est une des meilleures pièces de M. Capus, la plus saine, la plus franche, la plus simple (et pourtant M. Capus a toujours excellé dans la simplicité des moyens dramatiques). Le protagoniste, Étienne Ranson, est un frère du Sébastien Réal de *Robinson.* Ce sont des aventuriers provisoires. Leurs années d'aventures sont leurs années d'apprentissage. Comme de futurs maîtres de l'école de guerre, ils commencent par quelques expéditions. Étienne était un de ces jeunes gens que les mauvais éducateurs regardent de travers, ne pouvant les soumettre à la commune mesure, et qui font la joie des connaisseurs d'hommes, prévoyant que l'indiscipline se muera en énergie, et l'ardeur en activité et résistance. Il

appartient à une famille de grands industriels du Dauphiné, le pays de la houille blanche. Son oncle Guerroy, qui dirige à Bourg-d'Oisans une usine considérable, a renoncé à l'employer comme aussi à lui prêter de l'argent. Alors, pressé de dettes, partout mis au ban, il est parti pour les colonies. Dix ans après il revient. Il revient avec un beau scandale colonial, une chasse à des indigènes sur quoi on va interpeller un ministère déjà menacé et qui pourrait bien tomber. Vous devinez le froid accueil qu'il reçoit dans le château de son oncle. Mais il paye ses dettes, toutes ses dettes, avec les intérêts. L'oncle Guerroy se radoucit. Et pour contempler le phénomène, il appelle toute la famille : son fils Jacques qui partage avec lui la direction de l'usine, être faible et falot, étouffé par l'autorité paternelle, Marthe, la femme de celui-ci, et Geneviève la sœur de Marthe. Ces dames lui font le meilleur accueil, surtout Geneviève qu'il a laissée fillette et qu'il retrouve jeune fille, — jeune fille à demi fiancée au député arriviste Varèze. Mais il faut partir pour Paris, à cause du scandale colonial.

Le second acte nous conduit à Paris dans l'hôtel de M. Guerroy. Après avoir été mis en prison, Étienne a été mis à la mode. On passe si vite aujourd'hui de l'une à l'autre. Une enquête a prouvé non seulement son droit, mais son courage et sa valeur. Le voilà riche et célèbre. Néanmoins l'oncle Guerroy prend encore avec lui de petits airs protecteurs. Il lui voudrait plus de considération. Et il a imaginé, pour lui en donner, de l'intéresser à ses affaires. L'usine de Bourg-d'Oisans veut s'agrandir et il faut des capitaux. En

réalité, elle ne marche pas. Les Guerroy père et fils ont cru pouvoir la diriger de Paris. On croit que tout peut se diriger de Paris, quand il n'y a encore que la présence du patron pour contraindre une industrie à marcher. Le père est de ces hommes importants qui n'entendent rien à rien, et le fils s'est lancé en cachette dans une série de spéculations désastreuses. Ils sont sur leurs boulets : le père l'ignore encore, mais Jacques, affolé, a trouvé cette combinaison qui serait le salut. Cet Étienne que l'on regardait comme la plaie de la famille, le mauvais sujet qui forcément a mal tourné, voici que par un tour de roue de la fortune, tour de roue que lui-même a donné, il est maintenant l'arbitre de la situation. Guerroy expose la combinaison avec suffisance : il croit proposer une bonne affaire. Et quand son neveu refuse nettement de consacrer ses capitaux à l'usine, il est vexé, mais il le méprise. Jacques, qui n'a plus d'autre espoir, essaie de renouer les négociations après le départ de son père. Et Marthe, avec la belle franchise des femmes qui, plus réalistes que les hommes, voient plus clair et osent davantage envisager le danger, confie à Étienne la gravité de leurs embarras. Sans lui, c'est la fermeture de l'usine, c'est la ruine, et c'est peut-être la faillite. — Bien, dit Étienne, je comprends. Mais combien faut-il? — Huit cent mille francs. — C'est à peu près toute ma fortune, tout ce que j'ai amassé en dix ans de luttes effroyables. Ce serait, en outre, l'obligation d'aller m'enterrer à Bourg-d'Oisans. Car il faut être là, pour retrouver la victoire. Vous me demandez toute ma vie... — On ne fait pas un pareil sacrifice pour des liens de parenté d'ail-

leurs fort relâchés. C'est ce qu'il expose à Marthe demeurée seule avec lui, et c'est l'évidence même. Une seule chose pourrait le déterminer à cette résolution : il n'a pu revoir Geneviève, si fraîche, si vive, si franche, sans être captivé par tant de grâce ; depuis dix ans il n'a respiré la vie que dans ses périls et ses batailles, voici qu'il désire la respirer dans sa fleur. Mais voudra-t-elle d'un homme de quarante ans, si mal pourvu de ces séductions apparentes qui sans doute plaisent aux jeunes filles? Si elle consentait à le suivre à Bourg-d'Oisans, et si l'on acceptait de lui confier sans aucun contrôle la direction de l'usine, car il entend être le maître, alors, il accepterait la proposition des Guerroy. — Je lui parlerai, dit Marthe qui se rattache à cette espérance. — Tandis qu'elle cherche sa sœur, Geneviève entre et avec une inconsciente cruauté, et aussi une aimable gentillesse, elle prévient Étienne, qui va lui parler, qu'elle s'est fiancée à Varèze et qu'elle aimerait qu'il estimât ce Varèze, tant elle attache d'importance à son jugement, tant elle a de sympathie pour lui. Quand Marthe revient, Étienne, d'un mot, tranche le débat : il ne fera rien pour sauver les Guerroy.

Sauf l'affabulation, — une soirée assez inutile, — le troisième acte est le mieux conduit. Jacques a résolu de se tuer pour éviter le déshonneur de la faillite. Geneviève qui a surpris son secret a averti Marthe. Que peuvent ces deux femmes pour conjurer le malheur? Geneviève fait chercher Étienne. Dans le danger c'est à Étienne qu'elle a pensé, c'est Étienne qu'elle appelle. Étienne accourt, et la jeune fille lui dit leurs angoisses. Mais qu'y

peut-il? Pourquoi l'a-t-on fait venir? Pourquoi cette préférence, ce chantage exercé sur lui par la menace d'un suicide? De quel droit lui demande-t-on le sacrifice de sa fortune, des années qui lui restent, de sa force et de sa volonté, pour une œuvre qui n'engage ni son nom ni sa famille directe? L'amitié ne saurait avoir de telles exigences. Seul, l'amour le pourrait. Pourquoi n'est-ce pas son fiancé qu'elle a fait appeler? Et il lui reproche sa cruauté, et il lui crie son amour avec une violence qui la surprend et qui la trouble. Mais brusquement elle lui impose silence. Quelqu'un vient dans le hall où ils causent, et pourrait les entendre. C'est Jacques qui apparaît, la figure décomposée, bientôt suivi de sa femme qui l'arrête, qui se suspend à lui, qui a compris qu'il allait à la mort. Etienne, devant ce spectacle, a pitié : il essaiera de sauver la situation, il engagera sa fortune et sa force.

On prévoit dès lors le dénouement. Nous revoici à Bourg-d'Oisans, où Étienne Ranson s'installe. Geneviève qui, après la scène de l'acte précédent, a retardé son mariage, a vu clair dans son cœur. Dans le danger, c'est à Étienne qu'elle a pensé. Elle n'avait jamais osé approfondir le caractère du jeune Varèze, se contentant des jolies surfaces de cet élégant arriviste. C'est donc à Étienne qu'elle confiera sa destinée.

Réussir, c'est peut-être avoir l'occasion de se faire connaître. Cette clairvoyance, si utile à la réalisation de notre vie, nous la devons souvent au malheur, à un désastre, à une catastrophe. Nous sommes trop portés à nous abandonner au cours régulier des jours, à nous endormir dans

une fausse sécurité. Le réveil, si brusque soit-il, nous empêche de couler. Tant de forces demeurent habituellement en nous sans emploi. Et tant de ruines se découvrent derrière les plus belles façades. C'est l'histoire des Guerroy et d'Étienne Ranson, le plus honnête aventurier du monde.

II

Comme on a raison d'inscrire sur les programmes de théâtre les noms des couturiers et des modistes ! Je ne sais rien de plus flatteur au regard que le premier acte de *la Fugitive* au Gymnase : les robes — ces robes modernes si souples, si libres à la taille, et qui semblent couler sur les formes du corps comme une eau colorée — y composent un tableau exquis. Mais quand les jeunes filles ou les jeunes femmes qui les portent osent parler de s'en aller jouer au tennis, on a grande envie de leur crier : — N'en faites rien. Vous les chiffonneriez. Restez, nous vous en prions. Que deviendrons-nous, que deviendra la pièce si vous sortez? Obéissantes, soumettez-vous à la loi exigeante de vos harmonieuses toilettes qui vous commandent le calme, les gestes adroits, et la présence...

Par surcroît, il y a une pièce dans *la Fugitive* de M. André Picard. Le sujet est même un très beau sujet de tragédie domestique. Il n'est malheureusement pas traité avec la délicatesse nécessaire, sauf en quelques scènes que je dirai et dont la finesse psychologique reste dans les tons justes.

Un peintre montre déjà son goût dans les dimensions qu'il choisit pour son tableau. Un auteur dramatique ne saurait sans inconvénient transformer en comédie légère le poignant conflit qui met aux prises la maternité et l'amour. Sans doute le comique et le pathétique se mêlent couramment dans la vie. On pouvait lire, il n'y a pas longtemps, dans le récit de cette assemblée syndicaliste où fut votée à Rouen la mort du renard, ce détail qui jetait une note cocasse parmi tant d'horreurs : après le vote à mains levées, le président voulut tenter la contre-épreuve : une seule main se leva, on crut à un homme courageux qui protestait et affrontait délibérément la colère d'une foule, c'était un sourd qui n'avait rien compris. Shakespeare a ainsi mêlé tous les éléments. Mais ce mélange ne modifie pas l'atmosphère de ses drames qui demeurent violents et terribles avec toutes leurs passions déchaînées. Il y a des cas où l'ironie, l'esprit, le laisser-aller du dialogue ne sont plus de mise. Et dans *la Fugitive* l'erreur des principaux acteurs, de deux d'entre eux tout au moins, est venue accentuer encore ces défauts trop évidents.

Mme Marthe Journaud a quarante-cinq ans et vient de marier sa dernière fille Antoinette à Léon Ouvrier, jeune notaire concentré et peu emballant, mais dont la situation, la famille et la tranquillité faisaient un parti avantageux. Elle a rempli, ou croit avoir rempli toutes ses charges : elle a administré une fortune difficile et casé ses enfants. Elle peut donc penser enfin à elle-même et elle y pense sans retard. Un archéologue, également mûr, marié à une femme obstinée qui ne

vit pas avec lui, mais refuse le divorce, M. Georges Mariaud, la presse depuis assez longtemps et, ne pouvant lui donner la main droite, elle lui donne la main gauche. Ils partiront ensemble pour un long voyage en Égypte dont notre savant lui fera les honneurs avec compétence. Je la soupçonne d'accorder peu d'intérêt à l'archéologie. Son gendre essaie de combattre ce projet : elle l'envoie promener. Et tout de suite le ton nous choque. Ton du dialogue, émaillé de *je m'en fiche, qu'est-ce que je prendrais,* qui nous font nous demander chez qui nous sommes tombés. Et, chose plus grave, ton des sentiments exprimés dont le cynisme est insupportable. Mme Journaud ressemble à un homme d'affaires jovial qui, ayant réussi dans ses entreprises, va s'offrir en récompense une petite débauche. C'est tout à fait répugnant.

Il y a quelque chose de grave, presque de solennel, dans la résolution que prend une femme, honnête jusque-là, de s'abandonner à un de ces amours d'automne que l'on ne peut plus aborder avec l'insouciance, avec la légèreté de la jeunesse. La tendresse, alors, ne va pas sans un peu d'effroi et de tardives pudeurs. Le jugement de ses enfants, de ses filles, comment une mère ne s'en soucierait-elle pas? Est-ce de gaieté de cœur qu'elle altérera, dans leur piété filiale, l'image maternelle? Ce mot même de piété, qu'on n'emploie pour aucun autre sentiment, n'exprime-t-il pas ce que nous déposons de particulier dans celui-là? « L'amour qu'on a pour sa mère, a écrit quelque part Loti, c'est le seul qui soit vraiment pur, vraiment immuable : le seul que n'entache ni égoïsme ni rien, qui n'amène ni déception ni amertume, le seul qui

fasse croire à l'âme et espérer l'éternité... »

Les déceptions, les amertumes, voilà ce que Mme Journaud prépare pour les siens, et son aberration est telle qu'elle ne s'en doute même pas. L'idée qu'elle va donner d'elle-même à la toute jeune Mme Ouvrier, sa fille, elle n'y songe pas une minute, et cela, vraiment, ne saurait compter, ne saurait, je ne dis pas la retenir, mais la faire hésiter ! Je conçois une femme malheureuse dans son existence, rencontrant sur le tard une occasion de bonheur partagé, torturée entre son désir de la saisir, et le respect qu'elle a d'elle-même, sinon comme femme, du moins comme mère. Il y avait là, je le répète, un magnifique sujet, douloureux et difficile à traiter, comme tous ceux qui atteignent en nous les régions profondes, celles que nous réservons à nos plus pures tendresses, à la tendresse filiale. M. André Picard l'a saccagé. Cette grosse femme mûre, qui crie elle aussi son droit au bonheur, ne peut pas nous intéresser. Si souvent j'ai répété que la qualité morale des personnages seule pouvait donner de l'intérêt au choc de certains sentiments, et que, ne serait-ce que pour cette raison, un écrivain, un artiste ne sauraient, sans courir à des désastres esthétiques, ni diminuer cette qualité morale ni prêter leur concours aux forces qui la diminuent. Par reconnaissance esthétique, je le dis encore, ils ne peuvent être sans dommage les adversaires des puissances qui ont donné aux hommes et aux femmes la grande culture sentimentale, faite d'honneur, de religion, de pudeur, de sens familial et social. Ceux qui se refusent à comprendre cette vérité où s'unissent la morale et l'art en arrivent fatalement

à commettre gaffes sur gaffes et révèlent tôt ou tard leur insuffisance, tandis qu'un infaillible instinct, à défaut de convictions, a protégé les maîtres contre les tentations avilissantes. Le théâtre contemporain avait tenté de substituer, sur la scène, aux conflits psychologiques l'analyse bornée des tristesses ou des joies physiologiques. Il le tente encore, mais quelques-uns de ses représentants se rendent enfin compte que c'est là une voie dangereuse, aboutissant à une impasse. Ils battent en retraite et reviennent aux vieux thèmes, aux thèmes éternels, principalement composés des ravages de la passion. Seulement, ils ne se sont pas débarrassés de leurs fâcheuses habitudes. Leurs personnages ne sont pas de plain-pied avec ces nouvelles situations. Ils ont perdu le contact, ils ne savent plus bien comprendre ce qu'ils devaient exprimer, et par exemple ceci : une mère n'est jamais une jeune femme pour son enfant, le sentiment filial a besoin de pureté, il souffre cruellement s'il doit perdre cette illusion nécessaire, rien n'est plus délicat ni plus beau, et bien des femmes ont subordonné leur prétendu droit au bonheur à cette grâce qu'elles répandaient et qui parfumera leur vieillesse.

Quand cessons-nous, d'ailleurs, de rencontrer des tâches, des devoirs dans notre vie? Parce qu'elle a marié ses filles, une mère n'a-t-elle plus à s'occuper que d'elle-même? Tant de jeunes ménages ont dû leur salut, leur bonheur futur, leur entente parfaite, à l'intervention des parents plus expérimentés qui ont su calmer les révoltes, résoudre les malentendus, expliquer les caractères! La jeunesse a souvent quelque chose de rugueux

et d'impérieux que la contradiction irrite. Dans la statistique des divorces, on constate avec surprise que le plus grand nombre est réclamé dès les premiers temps du mariage, dès la première année, quelquefois dès les six premiers mois, c'est-à-dire quand le mari et la femme ne se connaissent pas encore, ne se sont pas accordé réciproquement ces concessions indispensables à la vie en commun. Et c'est même là un argument social contre le divorce, car s'il n'existait pas, si l'on contractait une union indissoluble, on prendrait patience, on se supporterait, on accepterait. Accepter, mot si mal compris que l'on confond avec la résignation, quand il signifie adaptation aux circonstances inévitables et énergie pour en tirer le meilleur parti...

Quand Mme Journaud revient d'Égypte avec son savant, elle trouve le ménage de sa fille en complet désarroi. Cette Antoinette qu'elle a toujours crue pondérée et calme, qu'elle connaît si mal, — et cela arrive en famille, parce qu'on y vit trop souvent sur des habitudes, des conventions, et non pas en état de veille, — cette Antoinette est une romanesque, comme elle. Son mari n'a pas su la prendre. Il est, lui, timide et violent, amoureux et maladroit. Cela aussi arrive. Elle tâche à arranger les affaires, car elle essuie immédiatement les confidences de l'un et de l'autre. Mais — et voici le point précis où la comédie de M. André Picard, jusqu'alors manquée et indélicate, s'améliore — l'exemple de Mme Journaud suffit à exercer sur Antoinette une fâcheuse influence. Rien que par le rayonnement amoureux qui émane d'elle, la mère se fait la complice incons-

ciente et sûre du flirt, puis de la passion de la fille pour un petit jeune homme indigne, presque un escroc. En vain essaie-t-elle de réagir : elle en a perdu l'autorité, elle a passé du côté de la liberté, du plaisir, de la révolte et du scandale. Pour un peu, elle ferait figure d'entremetteuse. C'est pourtant une bonne femme. Quand son gendre lui aura brusquement montré l'abîme où court Antoinette, elle se ressaisira et sacrifiera son bonheur pour la sauver. Les enfants sont bien exigeants : c'est l'éternelle *course du flambeau.* La génération qui ne veut pas céder la place est toujours obligée de comprendre à un moment donné que l'acte de cession s'impose. Les câlineries d'Antoinette consoleront Mme Journaud, et plus tard ce seront les bras tendus de ses petits-enfants.

La représentation au théâtre des amours âgées ne va pas sans quelque tristesse. Sans doute ce n'est pas nous qui manquons à nos passions, mais bien plutôt elles qui nous manquent avec les années. Que cette vision plastique plaide donc en faveur de la jeunesse ! Qu'elle est disgracieuse, si elle n'est pas respectable et appuyée sur de longues fidélités qui communiquent la sérénité au visage ! Il faut la jeunesse à l'amour, il la faut au moins d'un côté, celui de la femme, naturellement. Mme Journaud et son archéologue nous semblent aussi ridicules que Philémon et Baucis sont touchants. Ils ne sont pas vieux, et ils le paraissent, tout comme ces femmes qui se fardent trop et à qui l'on attribuerait volontiers, quand elles croient retourner en arrière, une antiquité extravagante.

Tandis qu'on joue *la Fugitive* au Gymnase, un

affreux drame s'est déroulé aux assises, qui ne me donne que trop raison quand je vois dans ce conflit entre la maternité et l'amour un sujet de tragédie domestique et non point de comédie légère. Un fils a tué sa mère dans l'excès de son sentiment filial dévoyé jusqu'à la fureur. Elle atteignait la soixantaine, riche, entourée, heureuse en apparence, ayant ce fils auprès d'elle, et recevant quotidiennement la visite de sa fille, quand un intrus se glissa dans cet intérieur. C'était un étranger adroit, souple, insinuant, jeune encore, un de ces hommes équivoques dont on ne peut établir judiciairement qu'ils soient tarés, et qui pourtant inspirent une répugnance instinctive par tous leurs agissements, par toutes leurs façons d'être, et répandent autour d'eux comme un parfum de vice (quel portrait inoubliable en traça Me Henri-Robert dans sa plaidoirie étincelante et terrible comme un jeu d'épées!). Il a vu cette proie, il s'en emparera. La malheureuse consent à l'épouser malgré les objurgations des siens qui ne peuvent se faire à la pensée de voir cet individu à la place de leur père dont ils ont gardé le souvenir attendri et respectueux. Elle aussi, elle revendique ce fameux droit au bonheur dont on nous rebat les oreilles. Une première fois, ils obtiennent sa renonciation. Mais l'autre, avec une habileté consommée et des apparences de désintéressement, a bientôt fait de la reconquérir. Le mariage se célèbre en cachette. Les enfants l'apprennent par les journaux. Le mari, qui a accepté ou plutôt conseillé ce subterfuge, est parti pour se dérober à leurs hostilités. Il n'assiste pas sa femme, il se dérobe, il la laisse seule en face des récriminations. Plus

tard, entré par l'escalier de service, il parlerait sans doute en maître. Le fils interroge la mère, il sait d'elle l'affreuse vérité. Tout le jour il s'empoisonne avec son chagrin ; quand il rentre le soir, désemparé, désespéré, il l'accable de reproches et elle le chasse. Atteint en plein cœur par les paroles maternelles, il est armé, il tire, il l'abat à ses pieds. Et certes, son geste est monstrueux (on se l'explique mieux quand on a vu à l'audience ses misères physiologiques), mais la pensée qui l'inspire ne l'est point. Son amour filial ne pouvait admettre la dégradation de celle qui en était l'objet. Il la voulait, il l'exigeait exempte de toute flétrissure. Il a frappé sa mère, comme un mari la femme indigne, comme un père la fille coupable. On a cherché à son crime d'autres mobiles, des mobiles d'intérêt. L'erreur, pour qui a suivi impartialement les débats, était évidente. Chacun s'accordait à représenter l'accusé comme un fils aimant et respectueux. Il était de ces faibles qui s'exaspèrent dans leurs sentiments, et dont une effroyable violence livre soudain les révoltes cachées. Pauvre garçon, plus pitoyable encore que détestable, qui ne put supporter la souillure de son foyer familial, qui sombra dans le crime le plus abject, et qui, à l'audience, prit mal deux fois en entendant le récit de ce qu'il avait fait comme s'il ne pouvait en supporter l'idée.

Ainsi arrive-t-il dans la vie que la poursuite du bonheur individuel déchaîne les pires désastres. Les *fugitives*, en se retournant, aperçoivent les ruines qu'elles ont accumulées, quand ces ruines ne risquent pas de les écraser elles-mêmes. M. André Picard se contente de badiner, mais nous savons qu'il n'est pas aisé de badiner avec l'amour. Et

puis, ces conversations de fille et de gendre avec leur mère où il est question, même par allusion, des passions de celle-ci, je ne sais rien de plus pénible. Il est des sujets plus hardis encore. *Le Fantôme* de M. Paul Bourget, *l'Autre danger* de M. Maurice Donnay en sont des exemples, mais il y a le tour de main. En art surtout, la manière importe. Seule, elle permet de dire certaines choses sans blesser.

III

M. Pierre Frondaie, que l'on joue en ce moment au Vaudeville et au Théâtre-Antoine, a débuté dans les lettres sous le nom de René Fraudet avec un recueil de poèmes, *les Pierres de lune*, où il célèbre Notre-Dame-d'Énergie. J'y cueille ces deux strophes adressées aux jeunes gens de sa génération, une génération qui monte à l'assaut avec vigueur et entrain :

Regarder bien la vie en face est nécessaire,
L'œil inspiré, le front hautain ;
Soyez fils de l'audace, allez d'un cœur sincère
A l'assaut de votre destin.

Puisqu'il faut des combats, puisqu'il est bon qu'on aime
La victoire et ses voluptés,
Remerciez le sort des obstacles qu'il sème
Sous les pas de nos volontés...

Ce sont là des vers un peu durs, sans nouveauté, et de plus de mouvement que de poésie. M. Pierre

Frondaie, au théâtre, ne paraît pas montrer plus d'originalité, mais il a le sens de l'action et du pittoresque. *Montmartre* évoque toute la série des romans ou des pièces consacrées aux filles galantes, *Manon, Sapho, le Mariage d'Olympe, la Vie de Bohème,* et même *le Ruisseau* de M. Pierre Wolff. On sait que la Butte-Montmartre jouit d'une réputation spéciale, à laquelle les étrangers et les provinciaux se laissent encore prendre. La fantaisie y règne, dit-on, et il s'y court de libres et folles aventures, entre le Moulin-Rouge et le cabaret du Rat-Mort. Entre qui, je me le demande? On n'y remarque guère que des ratés, des rastas et des filles. J'avoue n'avoir jamais goûté ce charme particulier, cette saveur inédite. Sauf les dessins de Villette, c'est un genre de poésie à quoi je demeure réfractaire. Le quartier latin, jadis, avait plus de jeunesse, et si Bullier était navrant, il y avait le jardin du Luxembourg.

Un jeune musicien, Pierre Maréchal, rencontre au Moulin-Rouge une jeune femme, Marie-Claire, à qui il découvre ou croit découvrir une fraîcheur d'âme inusitée dans un pareil milieu. Il l'emmène, et c'est le début de *Sapho,* moins l'escalier symbolique. Chez lui, Marie-Claire ne tarde pas à s'ennuyer. Elle a la nostalgie du ruisseau. Cet acte-là, le second, est le meilleur de la pièce, et il faut louer grandement M. Pierre Frondaie de nous avoir épargné l'exaltation, l'apothéose de la petite grue. Marie-Claire a fait venir de Montmartre deux de ses amies, quelles amies ! et se fait raconter par elles tous les ignobles potins de la Butte. Voilà ce dont elle ne peut plus se passer. Quand Pierre revient, inopinément, c'est pour

trouver ce joli monde, et sur son refus d'aller passer la soirée au fameux Moulin, elle le lâche et s'en va toute seule, car elle n'y tient plus. Cette Mignon d'un nouveau modèle veut revoir sa patrie où ne fleurit point l'oranger. Ce n'est d'ailleurs pas une mauvaise fille et elle aimait son amant, mais elle aimait aussi la boue d'où elle était sortie. Quelques années plus tard, elle le revoit à Ostende. Elle est devenue la maîtresse d'un riche banquier qui lui offre des colliers de perles de quatre cent mille francs et qu'elle mène à la cravache, ce qu'il trouve amusant. Lui aussi a fait son chemin dans la vie, autrement : ses opéras ont été joués, il est un grand compositeur, il est à la mode. Elle l'attire chez elle ou plutôt chez son banquier. Et, comme celui-ci les surprend, elle lui jette au visage le fameux collier, et sur ce beau geste désintéressé, tandis que les invités se précipitent à terre pour ramasser les perles du collier qui s'est défait, elle file avec Maréchal. Cette seconde liaison ne dure pas plus que la première et dans un dernier acte Pierre, entraîné au Moulin-Rouge par des gens du monde, retrouve son ancienne petite amie en pleine déchéance. Il est tenté de la reprendre une dernière fois, et c'est elle qui ne veut pas de lui et lui préfère un petit jeune homme pareil au Pierre d'il y a dix ou quinze ans, prêt aux mêmes folies, avec cette circonstance aggravante que Marie-Claire n'est plus jeune. Pierre Maréchal la regrette comme sa jeunesse perdue. Malheureux ceux qui dans leur passé n'entrevoient pour se souvenir que ces pauvres idylles faisandées ! Les rédemptions, il y a peu de temps encore, foisonnaient dans notre théâtre et

dans notre roman. Dans *Montmartre*, du moins, on en mesure la difficulté et l'imprudence.

***

La Femme et le Pantin est le plus court et le plus achevé des romans de M. Pierre Louys. Son art souple, sobre et coloré fait penser à un Mérimée moins sec, à un Flaubert qu'on aurait saigné. C'est presque un livre de musée secret, tant il va loin dans l'analyse d'un cas érotique. Il est vrai que nous n'avons plus de musées secrets : tout s'étale au grand jour. L'héroïne, Concha Perez, petite danseuse espagnole, y est ainsi représentée : « Son corps souple et long était expressif tout entier. On sentait que même en lui voilant le visage on pourrait deviner sa pensée et qu'elle souriait avec les jambes comme elle parlait avec le torse. Seules les femmes que les longs hivers du Nord n'immobilisent pas près du feu, ont cette grâce et cette liberté. » Il m'a paru utile de citer ces quelques phrases, non seulement pour leur précision élégante, mais parce qu'elles expliquent, et de quelle brève façon ! tout le caractère de Concha. Son visage n'a aucune importance. Il n'est qu'une partie de son corps. L'expression d'une panthère ou d'un chat, on la cherche aussi bien dans sa démarche, sa façon de s'étirer, de s'allonger, de bondir que dans ses yeux verts ou ses mâchoires cruelles. Concha Perez est un animal sauvage, dangereux et malfaisant. Elle fait

le mal « non pour le plaisir de pécher, mais pour la joie de faire mal à quelqu'un ». Son rôle dans la vie se borne là : « semer la souffrance et la regarder croître. » Je cite encore : elle est « de ces êtres exquis et féroces pour qui la volupté du mal remplace presque celle de la chair ». Cela est très simple, cela explique toute son aventure avec don Mateo qu'elle tourmente par plaisir. Cela explique jusqu'aux coups de bâton. N'étant qu'un petit animal méchant, il est naturel qu'on la mate et qu'on la batte. Il faut à ces femmes-là un dompteur, puisqu'elles ne reconnaissent que le droit du plus fort. Mais Concha prend le goût des coups et nous tombons dans une sorte de sadisme.

Concha Perez ne se comprend plus dans la pièce tirée du roman. Je suppose que les auteurs ont voulu la rendre supportable à la scène. Il l'ont faite désintéressée et amoureuse. Ce n'est plus le petit monstre parfait de Pierre Louys. Elle a chaque fois des raisons pour torturer don Mateo. Elle lui en veut de son argent, de la bassesse de sa passion, de ses liaisons passées, ou bien des compagnes lui montent la tête contre lui. Plus sont multipliées les fautes de l'homme, moins se justifient les représailles absurdes de la femme. A la scène, ce drame passionnel paraît tantôt énigmatique, tantôt banal, et toujours fastidieux. Une danseuse, Mlle Régina Badet, suffit à interpréter le rôle de Concha Perez : même si elle ne parlait pas, on devinerait sa pensée, car elle sourit avec les jambes comme elle s'exprime avec le torse. Il n'y a pas besoin d'un autre texte pour danser la *flamenca*.

IV

J'arrive aux penseurs inconnus. Nous en avons ce mois-ci jusqu'à deux, rien qu'au théâtre. Le *penseur inconnu*, selon une bien amusante définition de M. Miguel Zamacoïs, « c'est le monsieur ou la dame, artiste dramatique, lyrique ou chorégraphique, musicien, peintre, sculpteur ou graveur, poète, romancier ou auteur dramatique, jeune ou vieux, riche ou pauvre, titré ou roturier, bien portant ou malade, dont le génie — pour le plus grand malheur et la plus grande honte de l'humanité pensante ! — languit dans l'obscurité d'une tour d'ivoire involontaire ». Autrefois, c'était l'incompris. Mais les temps ont changé : aujourd'hui chaque publiciste veut son penseur et s'acharne à le découvrir. Si informe, si obscur, si bizarre soit-il, il faut qu'on le mette au pinacle. S'il est mystérieux, on le déclare profond, et s'il balbutie, on lui trouve un je ne sais quoi dans le langage. Il suffit même de lui refuser une pièce pour le consacrer. Je me souviens d'avoir entendu le comte Prozor, traducteur d'Ibsen, parler des procédés de travail qu'il avait surpris chez l'auteur de *Rosmersholm*. Le premier jet était parfaitement clair. Ensuite, seulement, le dramaturge appelait à lui les nuages. Et comme on lui en faisait la remarque : — Oui, aurait-il répondu, il faut un peu de brume pour être compris... Paradoxe qui était peut-être une vérité. On s'arrête plus longuement sur un texte embrouillé dont on

veut pénétrer le sens. La brume exige qu'on se rapproche davantage du paysage que l'on veut voir et lui garde néanmoins sa poésie. Et notre époque a désappris d'aimer les talents ordonnés et lumineux, solides et équilibrés.

M. Saint-Georges-de-Bouhélier serait digne de marcher à la tête du bataillon sacré des penseurs inconnus. Son ancienneté lui en donnerait le droit, et aussi l'école qu'il compose à lui seul, car il est de ceux qui se déclarent maîtres en naissant. *Le Carnaval des enfants*, représenté au théâtre des Arts, n'est certes pas une tragédie indifférente. Elle est pénible et incomplète, mais par moments il s'en dégage une poignante poésie. Nous vivons sans nous connaître et sans connaître les autres. Chacun de nous porte le masque que lui pose sur le visage l'apparence de sa vie. Ce masque, l'amour seul le fait tomber, l'amour et aussi la mort. Alors nous nous regardons tour à tour dans le miroir tout à coup mis devant nos yeux et nous sommes surpris, quelquefois épouvantés, de ce que nous apercevons et qui est nous-mêmes. Tel est le sujet, le beau et simple sujet du *Carnaval des enfants*. M. Saint-Georges-de-Bouhélier en a voulu donner une transposition matérielle par un défilé de masques véritables un jour de mardi gras. Cela demeure trop en dehors de l'action. Tout, dans cette tragédie, n'est d'ailleurs qu'ébauché. On y pressent des beautés qui ne sont pas dégagées. Il n'y a pas d'intentions en art, il n'y a que des réalisations. Cet art-ci n'arrive pas à sortir de sa gangue. Trop de terreau se mêle à ce riche minerai. N'avait-on point fait suffisamment crédit à M. Saint-Georges-de-Bouhélier?

Une malade, Céline, va mourir. Auprès d'elle il n'y a qu'un vieil ivrogne, son oncle Anthime, et ses deux filles, Hélène qui a seize ou dix-sept ans, et la petite Lise. La maison est sans ressources, les fournisseurs ne font plus crédit. Anthime a eu l'idée d'appeler au secours ses deux sœurs qui habitent la province, tante Berthe et tante Thérèse, avec qui ils sont brouillés, mais qui sans doute pardonneront au malheur. Les tantes arrivent. Ce sont deux effroyables vieilles filles, toutes durcies par l'avarice et le célibat. Elles paieront les dettes, mais elles n'ont de cesse qu'elles n'aient reproché à la mourante sa conduite passée. Car Céline a été légère, et ses filles sont de pères différents, quoique pareillement inconnus. Cette révélation publique, d'une crudité révoltante et inexplicable sinon par les raccourcis maladroits d'un théâtre rudimentaire, met en fuite le fiancé d'Hélène. Céline n'a pas nié et même, car elle va mourir, elle n'a plus la force de résister à ses penchants naturels, elle caresse en mourant l'amour de sa fille aînée pour en retirer encore quelque douceur, elle s'abandonne à ses propres souvenirs et se livre devant Hélène à une confession, à une apologie où défilent toutes ses chères tendresses successives et pareillement ardentes. Hélène est épouvantée par un tel aveu. On le serait à moins ; mais à l'acte suivant, le jeune Marcel n'aura pas de peine, avant que Céline ne soit ensevelie, à convaincre la jeune fille de partir avec lui, car elle a vu clair elle aussi dans son cœur où il n'y a place que pour l'amour. Notre amour prend la couleur de notre sensibilité, charnel si elle est charnelle, spirituel si elle est

spirituelle. Les amours de Céline et de sa fille nous montrent de pauvres natures débilitées, tout asservies aux instincts. Le masque tombé, nous les voyons ce qu'elles sont ; elles ne relèvent que de notre pitié. Il faudrait un bon pasteur bien patient pour ramener au bercail, c'est-à-dire à un jugement raisonnable, ces brebis égarées.

Cette pièce est pourtant curieuse ; on a quelque peine à s'en détacher. Une scène entre un voisin, Masurel, et Céline, scène touchante, où ce fantoche déguisé en pierrot, et qui vient de faire la fête toute la nuit, dévoile dans un aveu délicat tout ce qu'il y a de romanesque et d'idéalisme dans sa cervelle que l'on croit pleine de folie, et la scène, d'une si cruelle vérité, où Céline savoure la tendresse de sa fille et se livre elle-même avec une suprême impudeur, jettent une note de lumière et de poésie dans ces obscurités. Et puis, c'est de nouveau l'impuissance d'un art qui se cherche et ne parvient pas à se trouver.



On a mené grand bruit autour des *Affranchis* qu'a représentés l'Odéon. On a même, assez inconsidérément, dérangé des ombres illustres pour leur infliger des comparaisons inutiles. La tragédie de Mlle Marie Lenéru ne s'apparente pas à l'art classique dont l'ordonnance recouvre une psychologie sûre et rebelle à s'égarer. Elle est de la lignée d'*Axel* et de l'*Invitée.* Les génies magnifiques et incomplets de Villiers de l'Isle-Adam et de M. de Curel l'influencent. Elle en a les hautes préoccupations, les nobles élans, et cette forme

sans bavures où la déclamation est pour ainsi dire intérieure, s'abrite derrière des mots abstraits et apaisés, comme une jeune femme révoltée dissimule son émoi derrière un éventail immobile.

En réalité, deux drames, l'un conjugal, l'autre mystique, se juxtaposent dans cette pièce. Le drame conjugal est celui du ménage Alquier. Philippe Alquier, professeur à la Sorbonne, est un grand philosophe, déterministe ou nietzschéen, qui a supprimé la morale et qui, par là même, s'est voué à la moralité pour ne pas affaiblir la valeur de sa doctrine. Ne faut-il pas montrer au monde que, sans morale, on vit tout aussi bien qu'esclave d'une discipline surannée? Un homme affranchi est son maître et sait commander à ses passions. C'est un hommage indirect rendu par l'orgueil à cette vieille morale réprouvée. Mais il est las de sa vertu. Le *démon de midi* le tourmente. Il a quarante-cinq ans, il s'est marié très jeune à une femme, Marthe, qui ne le comprend pas, qui est la bonne gardienne du foyer, mais non pas sa compagne intellectuelle, il a trois enfants, tout un bonheur simple et bourgeois qui ne lui suffit plus. Il est parvenu à ce tournant dangereux qui de la jeunesse atteinte conduit à la calme maturité, avant-garde de la vieillesse, et au lieu de le franchir de bonne grâce, il regarde en arrière. Ici, je placerai une observation. Un romancier peut expliquer dans son ouvrage les différences de sensibilité et d'intelligence qui séparent un homme et une femme, et les conduisent à un conflit sentimental. Un auteur dramatique n'a à sa disposition que le dialogue. Il faut que nous comprenions, à leurs paroles, la supériorité de Philippe Alquier,

l'indigence de Marthe. Or, dès les premières scènes, nous entendons avec étonnement ce Philippe s'exprimer avec une indélicatesse rare, reprocher en termes presque outrageants à sa femme de se négliger, manifester pour ses enfants une indifférence inepte, et la pauvre petite le supporte avec une patience méritoire, et se montrera d'ailleurs le seul personnage clairvoyant de la pièce, quand tous marcheront vers l'abîme les yeux fermés. Procéder par axiomes est toujours dangereux au théâtre : c'est Philippe qui se déclare incompris et malheureux, encore conviendrait-il que nous en soyons persuadés. Il se plaint de sa solitude. N'est-ce pas le fait de tous les créateurs? Mais ne leur est-il pas nécessaire de s'isoler? Aucune collaboration, intellectuelle ou amoureuse, a-t-elle jamais produit une œuvre de premier plan? L'amour inspire, il n'aide pas. Les grands hommes, qui geignent et se plaignent de n'être pas accompagnés par une dame dans leurs ascensions vers les sommets de l'art, de la science ou de la métaphysique, on se demande ce qu'ils y feraient d'une compagnie. Si leur solitude leur pèse, c'est qu'ils préfèrent les sensations de la vie à leur œuvre, mais qu'ils cessent d'invoquer le souci de cette œuvre !

Une scène, très belle, entre Philippe Alquier et Mme Spire, sa cousine, nous montre le désarroi du philosophe. Mme Spire a conservé sa jeunesse et sa beauté à quarante-six ans. Cette beauté même l'a préservée. Elle est demeurée au delà des passions. Elle est intacte et inatteinte, et il est très vrai que trop de beauté éloigne, assimile la femme qui porte ce don royal aux statues de

marbre blanc que l'on se contente d'admirer. Philippe lui demande son secret d'immobilité. « Un jour, dit-elle, en m'arrêtant devant la vie, j'y ai vu comme dans un miroir une jeune femme paisible et très droite. Si un peu de buée voilait bien l'image, il a suffi de mon gant de passante pour tout éclaircir. Maintenant, c'est un souvenir que je garde et auquel je tiens. Connaissez-vous cela, Philippe, cette brusque adhésion au passé qui, en un jour de décision, vous conquiert à jamais? » Quelques instants plus tard elle ajoute : « Il n'y a de beau que ceux qui survivent à leur jeunesse. Cette épreuve est la grande éliminatoire. Il y a des hommes, des femmes, qui restèrent intacts jusqu'à la fin, jusqu'à des âges qu'on ne peut dire. Ceux-là furent vraiment des dieux. » — « Morale de grande élégante, lui répond Philippe, et vous avez raison, Béatrice, ce maintien de soi-même contre la vie, contre la mort, vaut une philosophie. J'envie les femmes, elles ont dans la beauté une force, une discipline. » Pauvre philosophie qui croit à la prolongation de la jeunesse, comme si cette jeunesse artificielle pouvait valoir la véritable! Que ne lui répond-il par cette courte petite phrase de Barrès : « Quand la jeunesse s'en va, il faut trouver mieux. » Ce mieux, on le trouve dans cette découverte que fit un jour Mme de Staël après une lecture de l'*Imitation :* le but de la vie, ce n'est pas le bonheur, mais le perfectionnement. Ainsi Philippe Alquier est ballotté entre l'*angoisse de l'inquiétude* et la *léthargie de l'ennui.*

J'ai pris plaisir à m'arrêter sur cette scène épisodique qui est excellente. Cependant la maison de Philippe Alquier est envahie. Mme Alquier a

une sœur qui est abbesse cistercienne et qui, expulsée, vient se réfugier chez elle avec une jeune novice, Hélène Schlumberger, sa secrétaire. Et le drame conjugal se complique d'un drame mystique. Mlle Schlumberger, que son imprévoyante abbesse ne sait point diriger ni surveiller, s'élance dans la philosophie de Philippe Alquier avec toutes les ardeurs qu'elle apportait au cloître. Il se plaît à la fréquentation de cette intelligence frémissante et toute tendue comme une corde qui va vibrer sous l'archet. Mme Alquier est exclue de chez elle ; elle a cessé de compter. L'abbesse — quelle étrange femme, mon Dieu ! — ne comprend rien, ne devine rien. Hélène et Philippe travaillent ensemble, causent ensemble, se promènent ensemble, vivent ensemble. Marthe se plaint avec douceur, sans violence. Elle est assez mal reçue. Philippe ne songe plus qu'à son bonheur. Et il propose à Hélène de le refaire avec elle. Comment le donnerait-il à une enfant de vingt ans? De quoi sommes-nous si sûrs pour détruire ce que nous avons édifié? La douleur de sa femme, l'oubli de ses enfants, ce sont des choses qui ne comptent pas pour lui. Il est affranchi. Et son propre bonheur, est-il si certain qu'il le trouvera auprès de ce petit cerveau excité, tout bourré de lectures mal digérées? C'est là que la psychologie de l'auteur nous apparaît rudimentaire et étroite. On reconnaît les connaisseurs d'âmes à la part qu'ils font aux arguments contraires. En supprimer la moitié, c'est peindre des hommes incomplets ou bornés. Alquier ne nous était pas présenté ainsi.

Le drame mystique va résoudre le drame conjugal d'une façon assez inattendue. Philippe essaie

de convaincre Hélène de la nécessité de leur départ, de leur union (que de gaucherie chez ce séducteur, mais voilà : comme un célèbre personnage de Forain, *les femmes, il s'y est mis trop tard!*) et celle-ci hésite encore quand son cœur s'est donné. Elle n'est affranchie qu'à moitié. L'abbesse intervient enfin. Qu'attendait-elle? Mais elle rattrape le temps perdu en deux gestes exécutés sur les épaules de la jeune novice qui se trouve du coup devenue cistercienne. J'aime, je l'avoue, qu'un auteur sache ce dont il parle. Pourquoi mêler la religion catholique à un drame intime quand on ne la connaît pas? La même ignorance choquait dans la *Vierge d'Avila* de Mendès. Jamais une telle cérémonie n'a suffi pour constituer le vœu de religion. Le geste de l'abbesse est indifférent : comme tous les gestes, il ne vaut que par l'acte intérieur de volonté ou d'intelligence qu'il représente. Le seul vœu valable, au regard de l'Église, est, selon la définition de saint Thomas, « l'attestation d'une promesse spontanée », et saint Thomas ajoute que pour constituer un vœu trois éléments sont requis de toute nécessité : la délibération, l'intention, la promesse. Sans la réunion de ces trois éléments, pas de vœu possible. Celui d'Hélène ne signifie donc rien. Et même si, comme au temps de Louis XIV, une jeune fille prononçait un tel vœu par crainte de ses parents, le pape l'en pouvait délier sans hésitation. Le culte et les cérémonies, dans le catholicisme, ne constituent pas plus la religion que le mot la pensée : ils associent le corps à l'acte essentiel de la conscience. La scène de l'abbesse et de la novice c'est, en somme, la réédition, beaucoup plus absurde — car Jocelyn, dans son trouble,

n'a pas encore fait descendre à terre son amour ailé — de la fameuse scène où l'évêque consacre Jocelyn. Et comme Jocelyn, Hélène renonce au monde. Philippe Alquier demeurera seul. Sa femme, dont il a traité avec tant de mépris le dévouement, continuera non sans mérite à panser sa blessure.

L'analyse de ce drame en révèle sans pitié la faiblesse soit psychologique, soit religieuse. Elle n'en met peut-être pas suffisamment en évidence, et je le regrette, la beauté d'intention, l'émotion grave, le pathétique.

JANVIER 1911

Comédie-Française : Le centenaire d'Alfred de Musset ; *Bérénice.* — Odéon : *Roméo et Juliette*, adaptation de M. Louis DE GRAMONT. — Théâtre-Shakespeare : *Les Joyeuses Commères de Windsor; L'Ecole de la Pie-Grièche.* — Théâtre de l'Œuvre : *Hedda Gabber*, drame en quatre actes d'Henrik IBSEN. — Renaissance : *Le Vieil Homme*, pièce en cinq actes de M. Georges DE PORTO-RICHE.

I

Sans doute il est bien tard pour parler encore du centenaire d'Alfred de Musset. Un mois est passé depuis qu'on le célébra à la Comédie-Française, en représentant *les Caprices de Marianne, On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien.* Ce furent d'émouvantes soirées, trop rares. « Restera-t-il le poète de la jeunesse? se demandait, devant la statue du poète, un critique délicat et informé, M. Léon Cury. Il l'était, il y a trente ans. Aujourd'hui encore, il garde ses fidèles... Mais dressés de bonne heure à l'effort nécessaire, plus épris d'action que de sentiment et de rêve, quelles leçons de volonté les jeunes hommes de la génération présente pourraient-ils attendre de celui qui ne sut que clamer éloquemment sa souffrance? » Ils trouveront dans son théâtre, sinon

des leçons de volonté (mais où les trouveraient-ils dans le théâtre contemporain?), la grâce et la divine mesure classiques, ce grand souffle naturel qui rafraîchit nos fronts quand notre esprit est énervé ou faussé par les spectacles quotidiens, et cette juste observation de la vie qui ne tait ni la puissance des passions, ni leurs désastres, ni la triste douceur des acceptations, des illusions ou des sacrifices.

On jouait ce soir-là *On ne badine pas avec l'amour*. A côté de moi, deux étrangers, le mari et la femme, écoutaient, regardaient couler comme une eau transparente l'exquise prose de Musset. Après avoir entendu avec surprise, avec douleur, Camille refuser de se souvenir, Perdican s'adressait à la troupe des paysans rassemblés pour son retour au château, et les prenait à témoin de son trouble. *Voilà donc ma chère vallée*, s'écriait-il, *mes vergers, mes sentiers verts, ma petite fontaine! Voilà mes jours passés encore tout pleins de vie, voilà le monde mystérieux des rêves de mon enfance! O patrie! patrie, mot incompréhensible! l'homme n'est-il donc né que pour un coin de terre, pour y bâtir son nid et pour y vivre un jour?* Et résumant d'une comparaison le chemin parcouru pendant l'absence, et la mélancolie de revenir sur ses pas, il continuait : *Comme ce lavoir est petit! Autrefois il me paraissait immense; j'avais emporté dans ma tête un océan et des forêts, et je retrouve une goutte d'eau et des brins d'herbe.* Alors mes deux voisins, qui depuis le commencement se posaient une question, se penchèrent l'un vers l'autre, l'ayant résolue : « C'est en vers, dit-elle. — Sans doute », convint-il. Et je ne songeai pas à les détromper.

Auraient-ils été plus sensibles à nos rythmes, si Perdican était revenu *pour voir ce qu'avait fait cette heureuse vallée de tout ce qu'il avait laissé là de son cœur?* Car la prose de Musset contient les chères cadences de notre poésie. Elle a ces contours purs, cette fixité qui la font ressembler à quelque statue de marbre dans un jardin.

Et sa souplesse lui permet de jouer avec les plus difficiles analyses, celle d'un Perdican, celle d'une Camille. Cette Camille, impressionnée par des récits romanesques de tendresses brisées, avide ensemble et lasse de l'amour, renonçant par orgueil à l'humiliation de le ressentir mais non au prestige de l'inspirer, puis dévorée de jalousie, et réduite soudain à cette condition d'obéissance et de crainte qu'exige de nous la passion, elle fait partie, dans la littérature, du groupe des jeunes filles que l'amour rend plus audacieuses et plus indélicates que des femmes parce qu'elles n'ont pas encore appris de la vie la patience ni la pitié. Ainsi, Juliette est tout de suite sensuelle, rusée, menteuse et absolue. Ainsi Hermione se sert d'Oreste sans pudeur, et Atalide utilise le désir de Roxane. Camille tuera Rosette sans le vouloir, mais ne daignera pas admettre un instant que celle-ci compte à côté d'elle dans le cœur de Perdican. Leur nouveauté intacte les rend plus exigeantes et plus inflexibles. Elles attachent à leur personne un prix inestimable qu'elles imposent aux autres. Elles suivent la ligne droite, comme des flèches lancées qui vont percer le cœur avec certitude. On les reconnaît à leur gaucherie, à leur ardeur, à je ne sais quelle maladresse qui va tout casser. Elles n'ont pas appris à se mouvoir

avec aisance parmi les passions des hommes.

Il faut, pour incarner un Perdican, une Camille, la force inconsciente de l'extrême jeunesse convaincue (mais où la rencontrer? sans doute pas au Conservatoire) ou cette autorité qui impose à un personnage de théâtre le recul d'un type. M. Le Bargy et Mme Bartet en donnèrent une image inoubliable, l'un par un merveilleux mélange d'élan et de concentration, l'autre en nous rendant sensible cette sorte de pureté dédaigneuse que montre un orgueil de jeune fille, cet orgueil dont nous crûmes ensuite entendre le brisement sous le choc de l'amour. Pourquoi Mme Bartet ne joue-t-elle pas *Carmosine?* Le rôle de la reine penchée sur la blessure qu'a faite involontairement son époux ne convient-il pas à miracle à ce calme apaisant qui rayonne de tant de perfection? Il semble qu'elle ait atteint ces hauts sommets de l'art où l'on respire un air pur et qui sont pareils à des *temples sereins*. Jamais elle n'en donna mieux l'impression que dans ces représentations de *Bérénice* qui furent destinées à rappeler l'anniversaire de Racine. Certes elle sut être, au début, une reine confiante et heureuse, puis une reine humiliée et offensée par le doute, puis une pauvre femme sans couronne, douloureuse et haletante, mais comme elle fut noblement délivrée de tant de soucis et de peines par le sacrifice ! Ce dénouement, c'est comme le finale majestueux et tranquille d'une symphonie. Après tant de douleur, voici la paix. Bérénice ne s'irrite plus, elle accepte, elle parle doucement à Antiochus même, elle connaît, par delà l'amour, l'étrange volupté du martyre.

Que cette tragédie est donc cornélienne, et que l'on comprend qu'elle irrite M. Masson-Forestier, tout occupé du soin de découvrir un Racine uniquement instinctif et furibond ! Mais n'est-ce pas déjà M. Jules Lemaître qui avait remarqué que les héros de Racine sont bien souvent plus virils que ceux de Corneille ? Chez Corneille, ce sont les femmes qui montrent le plus de virilité. Ces vierges guerrières deviendraient aisément des viragos. Entre parenthèses, il est de mode aujourd'hui de reléguer Corneille, de l'appeler, non sans impertinence, *ce bon Corneille,* de le traiter en bourgeois candide : c'est, peut-être, qu'on ne le comprend plus guère. L'honneur à la française, qui est le fond de son théâtre, n'est plus à la mode dans nos milieux qu'envahit le cosmopolitisme. Nos jugements littéraires sont bien sujets à caution puisqu'ils varient d'une génération à une autre. Il est, dans tous les cas, un trait commun aux personnages de Corneille et de Racine : ils ne se perdent pas dans l'abstrait, ils poursuivent des buts précis, ils ne tombent jamais dans l'erreur romantique qui confond l'exaltation amoureuse avec la force. Ce sont des réalistes. Ils reconnaissent des règles sociales objectives, même lorsqu'ils les doivent heurter de tous leurs désirs. Ils gardent jusque dans la violence le sens des possibilités. Et quand ils vont à la mort, c'est qu'ils n'ont point trouvé d'autre porte de sortie. Andromaque, fidèle au souvenir d'Hector, s'emploie à sauver son enfant plein de vie : elle ne se reconnaît pas le droit de s'abandonner à son deuil. Phèdre accepte la douleur de n'être pas aimée, jusqu'à ce qu'elle sache Hippolyte amoureux d'une autre : il faut une jalousie mo-

tivée pour la déchaîner. De même Roxane ne désespère pas de vaincre la froideur de Bajazet, tant qu'elle n'est pas certaine qu'il aime Atalide. Aucun d'eux n'est l'esclave de son imagination. Cette imagination est toujours gouvernée chez eux. Elle n'est pas cette faculté principale qui suffira à tourmenter Werther, René, Obermann. Au dix-septième siècle, on ne consent pas à souffrir sans raison. Les amours les plus déraisonnables suivent leur propre marche et surveillent leur objet. Dans *Bérénice*, puisque aussi bien il s'agit d'elle, Titus amoureux ne songe pas un seul instant à subordonner l'empire à son amour. Il ne déplace pas les règles pour lui seul. Et quand il en est tenté, il se juge et se méprise. — *... Fonder mon bonheur sur le mépris des lois! — Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder?... — Ah! lâche, fais l'amour et renonce à l'empire...* Il n'oublie jamais qu'il est empereur, et que cela crée quelques obligations. Quand on vient lui annoncer que la reine se meurt, le cœur ravagé, au lieu de courir vers elle, il va recevoir le Sénat comme c'est son devoir. Bérénice, seule, peut se leurrer et s'imaginer que Titus l'épousera malgré Rome, parce qu'une femme qui n'a pas la charge des lois ne leur attribue pas toute leur importance. Par là elle montre le danger de confier le pouvoir à une femme. Quand elle trouve en face d'elle la puissance formidable de Rome, elle jette sa vie dans la balance. Titus, qui l'aime, résistera-t-il à ce chantage du suicide? Il y répond par le même chantage. Si elle meurt, il mourra. Ainsi vivront-ils tous les deux. Ils sont de bonne foi dans leurs menaces, mais ils ne sont pas désespérés. Le désespoir total, celui qui détache de

vivre, ne peut naître que de la mort de l'objet aimé, ou, ce qui est pire, de la certitude qu'on ne sera jamais aimé de lui. Titus et Bérénice puisent dans leur amour même la force de la séparation. Bérénice se soumet. La soumission à ce que nous ne pouvons pas changer, voilà ce qui n'est pas romantique. Elle accepte, et elle accepte finalement avec une douceur divine. Bérénice n'est pas une révoltée.

Je ne sais qui a dit — M. Lemaître encore peut-être — que *Bérénice* est la tragédie la plus simple et la plus tendre de Racine, et c'est un jugement que d'habitude on agrée pour la simplicité, non point pour la tendresse. Qu'est-ce qu'une tendresse qui se renonce? Mais qu'est-ce qu'un amour qui ne s'est pas mesuré dans le sacrifice? La beauté du jour serait-elle complète sans la nuit? Nous ne connaissons trop souvent tout notre bonheur qu'en craignant de le perdre ou qu'en le perdant tout à fait. Et si le sort exige que nous le donnions, nous ne le pouvons qu'en faisant de lui, à celui que nous aimons, la plus pure des offrandes. Est-il une caresse comparable à cette immolation? L'amour alors se teint de tout le sang qui coule d'un cœur percé.

Ce sang-là ne saurait contenter M. Masson-Forestier. Dans *Autour d'un Racine ignoré* (1), livre plein de verve qui, de toutes sortes de documents exacts, tire des conclusions tendancieuses, il nous fait respirer une odeur de carnage, en menant la guerre contre la biographie écrite avec

(1) *Autour d'un Racine ignoré*, par Masson-Forestier (*Mercure de France*, édit.).

une piété d'enfant de chœur par Louis Racine. Tout ce que M. Masson-Forestier nous apporte n'est pas nouveau. Nous savons que l'auteur de *Bérénice* eut un caractère violent et difficile, redouté de ses contemporains, et que la légende du *doux Racine* fut créée après coup. Mais après avoir enfoncé ces portes ouvertes, M. Masson-Forestier, installé dans la vie de son héros comme dans un appartement personnel, compose un portrait terrible, plus terrible que celui du musée de Langres. Il fait de Racine un tigre qui ne rentre ses griffes que par ruse et qui convoite sa proie avec une opiniâtreté, une fourberie, une hypocrisie et un emportement incomparables. Pour le mieux expliquer, il remonte à son enfance à la Ferté-Milon. Des documents de famille — lui-même est le petit-neveu de Racine — lui ont permis de reconstituer ce milieu. Est-il vrai, selon la définition de M. Lanson, que la critique doit être la *description des individualités* et qu'elle ne peut apprécier entièrement l'œuvre tant qu'elle n'a pas pénétré l'écrivain? Je n'en suis pas bien sûr. C'est mettre l'œuvre au second plan. Et peut-être sera-ce l'œuvre, au contraire, qui nous donnera la clef de l'homme. De tant de témoignages psychologiques, elle sera encore le moins truqué, le plus sincère. Que les premiers souvenirs aient influé sur la sensibilité de Racine, comment en douterions-nous? Ne savons-nous pas, par nous-mêmes, leur persistante puissance? Un artiste vit beaucoup sur cette lointaine formation. Mais cette formation ne suffit pas à l'expliquer, pas plus que n'y suffirait l'éducation de Port-Royal. C'est surtout à cette influence de Port-Royal qu'en veut M. Masson-Forestier.

Il entend lui substituer celle de la race. Or, comme il tient particulièrement à nous montrer dans Racine un beau monstre, il subordonne au succès de cette thèse toute sa parenté. Il jette le mépris sur la famille paternelle du poète, de petits êtres dévots, falots, jansénistes, pour exalter sa famille maternelle, les Sconin, de hardis barbares, égoïstes et âpres au gain. Racine débutant n'est plus même, dès lors, le brillant *arriviste* peint par M. Jules Lemaître, mais un fauve lancé dans la société, ardent à saisir la chair blanche des femmes comme à supplanter ses rivaux par tous les moyens, avide de renommée, d'argent, d'honneurs. Quand il écrit *Phèdre*, il est déjà usé et vidé. Il conduit alors pour le mieux ses intérêts, se range, épouse une femme riche et sotte, devient historiographe du roi, organise sa fortune, renonce aux femmes, jouit grassement d'une existence opulente, et ne se convertit que sur le tard, à la veille de la mort.

En nous forgeant ce Racine, M. Masson-Forestier croit servir sa mémoire. Il a besoin d'un Racine amoral. « C'est l'amoralité, dit-il, qui donne toute la perfection esthétique. » Je crois que c'est nous faire un Racine bien borné. Son œuvre parle pour lui. Elle nous montre sa connaissance éprouvée des passions, dans un temps qui fut extrêmement passionné, comme toutes les époques de grande richesse humaine. « Qui ne sait, dit de l'amour Bossuet, que dans ce transport on se mange, qu'on se dévore, qu'on voudrait s'incorporer en toutes manières, enlever jusqu'avec les dents l'objet de son sentiment pour le posséder, pour s'en nourrir, pour s'y unir, pour en vivre? » Qui donc employa des expressions plus énergiques?

Seul, Pascal les dépasse peut-être encore, quand il parle des *passions de feu.* Racine n'est donc pas, dans son temps, un isolé. Mais ces passions, comme il arrive alors chez tous les grands esprits, ne le conduisent pas au désordre intellectuel, et c'est là ce qui le sépare à jamais des romantiques. Au fond, le livre de M. Masson-Forestier est la seconde entreprise romantique dirigée contre Racine. La première consista à le vilipender, à le nier. La seconde, plus habile, consiste à l'accaparer. On en fait un ancêtre de notre néo-romantisme. C'est se heurter à un obstacle infranchissable. Le romantisme a confondu les désordres du cœur avec ceux du cerveau, et voulant diviniser les premiers, il a été contraint d'ériger en lois une série d'erreurs. Jamais les classiques ne tombèrent dans cette faiblesse intellectuelle. J'ai déjà dit qu'ils ne firent pas de l'imagination notre faculté principale, et que leur réalisme les amena à reconnaître les limites objectives de l'amour. L'amoralité ne saurait donner la perfection esthétique qu'aux petites œuvres bornées. Toutes les grandes œuvres se sont ruées à l'assaut de Dieu.

Enfin M. Masson-Forestier ne veut pas entendre parler de la conversion de Racine. Il faut s'entendre sur le sens du mot *conversion.* On ne l'interprétait pas alors comme nous l'interprétons aujourd'hui : ainsi, quand on lit dans la biographie de saint François de Sales par Charles-Auguste de Sales que Mme de Charmoisy fut convertie par le saint, il ne faut pas entendre par là un retour à la foi perdue, seulement une existence mieux soumise à la direction religieuse. Racine, après *Phèdre,* changea de vie. Ne fut-ce que par calcul

bourgeois, par fatigue physique? Tout ce que dit M. Masson-Forestier à ce sujet serait-il vrai : il n'en reste pas moins qu'il renonça au théâtre. — Mais, dit-on, il n'avait plus de sujet, il était vidé. — Vidé? Voilà ce que jamais un auteur ne sait de lui-même. Quant aux sujets, on n'attachait pas alors l'importance que nous attachons à l'invention. Chacun prenait son bien où il le trouvait. Je le demande à tous les auteurs dramatiques : renonce-t-on si aisément aux joies ou aux tristesses du théâtre, à trente-sept ans, et toutes les compensations d'honneurs et d'argent valent-elles les émotions qu'il procure? Et pour les femmes pareillement, quand donc a-t-on vu qu'un jouisseur y renonçait à son gré? Il fallut bien qu'il se passât autre chose dans l'âme de Racine, dans cette âme complexe que lui-même a si bien analysée :

Mon Dieu quelle guerre cruelle !
Je trouve deux hommes en moi ;
L'un veut que, plein d'amour pour toi,
Mon cœur te soit toujours fidèle,
L'autre, à tes volontés rebelle,
Me révolte contre ta loi...

II

Sous la direction de M. Camille de Sainte-Croix, le Théâtre-Shakespeare a donné d'excellentes représentations des comédies du grand Will. La verve comique de Shakespeare est énorme et tem-

pêtueuse. Elle provoque le rire par le nombre et la rapidité des images inattendues, saugrenues, précipitées en tas les unes sur les autres. Le goût en est absent, et la mesure, mais non la couleur et la vie. Cela grouille, cela crie, cela chante, cela ressemble à une kermesse de Rubens. Je préfère, à *la Mégère apprivoisée, les Joyeuses commères de Windsor*, à cause de Falstaff. Falstaff est un des plus beaux types de Shakespeare. Il est tout gonflé d'importance, avantageux et plein de lui-même, mais il a un certain fond de grand seigneur, il est courtois et magnanime, et, toujours dupé par les femmes, il les aime assez pour s'offrir toujours à leurs jeux. On n'est pas plus galant. C'est un Boubouroche à la centième puissance. On le berne, on le moque, on le roule, on le bat : il est prêt à recommencer. Il est crédule, et il est gourmand. Les commères le tentent comme de belles dindes à la broche chez les rôtisseurs. En voilà un qui ne complique pas la vie ! Il lui suffirait d'en jouir. Mais là est la difficulté. La vie ne s'y prête pas si aisément. Il faut ruser pour obtenir d'elle quelque chose. Falstaff ne sait pas ruser. Il est bête comme Ajax, fils de Télamon. On rit de lui, mais il n'a pas de malice. Il ferait un convive délicieux, à moins qu'il ne prêtât trop d'attention à la bonne, ce qui le distrairait.

Je veux louer les acteurs du Théâtre-Shakespeare. Ils sont inconnus et excellents. Et je me demande s'ils ne sont pas excellents parce qu'inconnus. Je ne puis cependant pas leur souhaiter de demeurer éternellement l'un et l'autre. Nos acteurs célèbres ne jouent plus qu'eux-mêmes. Ils apportent les tics, les effets, les gestes, les parades

qui ont fait leur succès et ils les introduisent dans tous leurs rôles. Ces rôles en sont déformés. Ils n'interprètent pas, ils *créent.* Ce terme étrange qu'ils emploient et qu'on emploie pour eux montre bien le cas que l'on fait de l'auteur. Créer un rôle, voilà qui est clair : on ne crée que ce qui n'existait pas auparavant. Eh bien ! les acteurs du Théâtre-Shakespeare ne créent pas, ils interprètent : cela donne de bons résultats.

L'Odéon, chaque année, monte un drame de Shakespeare dans son intégralité. Après *Jules César, le Roi Lear* et *Coriolan*, c'est *Roméo et Juliette* si cher aux cœurs amoureux. Un double décor, l'un fixe, l'autre mobile, permet de rendre sensible la diversité des lieux sans suspendre la marche de la pièce. Les amants de Vérone, dans cette reconstitution exacte, nous sont apparus, sur un fond de vulgarité, de bouffonnerie et de violence, comme deux fleurs magnifiques poussées parmi la mauvaise herbe dans un jardin inculte. Les concetti de Roméo et de ses amis sont prétentieux et agaçants ; la truculente nourrice, qui sert d'entremetteuse, est d'une jovialité et d'une loquacité désolantes ; tous ces Capulets et ces Montaigus qui s'entre-choquent nous sont, avec leurs maigres disputes, d'une indifférence prodigieuse, mais Roméo et Juliette s'aiment. Ils s'aiment comme deux enfants, avec voracité et dans un oubli total des convenances. Juliette a quatorze ans, et Roméo dix-huit. Ils se lancent à cœur perdu dans leur belle aventure. C'est un contresens de jouer Juliette en femme dévergondée. Il y a toute une part d'enfantillage dans ses audaces. Dès qu'elle a vu Roméo, elle est conquise. Elle parle avec des préci-

sions ignorantes d'une réalité qu'elle attend et qui la trouble. Le corps et l'âme ne sont pas distincts chez elle. Elle s'est donnée spontanément à son amour d'enfant terrible. Quant à tromper ses parents, elle n'hésite pas. Elle ne s'appartient plus, elle a passé dans un autre camp, et si vite qu'elle a enjambé les scrupules et les remords. Réfléchir la retarderait, et elle ne sait que se précipiter. Une seule fois elle s'arrête, quelques secondes, par peur : c'est lorsqu'il lui faut boire un cordial pour simuler la mort ; si elle n'allait pas se réveiller? Mais elle est confiante, et prend aussitôt ce chemin obscur qui doit la conduire à Roméo. Les deux scènes du balcon, surtout la seconde (*c'était le rossignol, et non l'alouette...*), contiennent tout un appel de printemps. Il semble à la campagne qu'en un jour tout soit devenu vert. Quelques mots, là, suffisent pour que ce drame puéril et grossier nous apparaisse tout doré.

III

Comme c'est déjà loin ! Voilà quinze ou vingt ans qu'Henrik Ibsen, introduit en France par le comte Prozor, nié par les uns, exalté par les autres, fut une occasion de disputes. Je pris part à la bataille, avec toute l'ardeur de la vingtième année. Je n'apercevais pas alors les dangers d'un cosmopolitisme littéraire qui risquait de fausser notre sensibilité. Je voyais dans le théâtre d'Ibsen une protestation contre les bassesses, contre l'art étroit

et plat de notre école réaliste, et je n'étais pas seul à l'y chercher. J'y voyais encore un magnifique élan individualiste. C'était l'état d'esprit d'*Un homme libre.* J'ai tâché de peindre cette génération dans un chapitre de *la Croisée des chemins :* « Comme les tristes jeunes gens du temps de Musset, atteints du *mal du siècle* et se reconnaissant dans un Werther ou dans un Manfred, entendirent les conseils qui leur venaient de Gœthe, agitateur immobile, et de Byron qui se détruisait en musique ; comme les graves jeunes gens de l'époque de Renan et de Taine, dans une frénésie de curiosité intellectuelle, subirent l'influence de la philosophie hégélienne, sans se douter que la revanche d'Iéna devait suivre l'invasion humanitaire : la jeunesse d'alors, cherchant des directions plus conformes à ses instincts que le pessimisme ou le dilettantisme dont notre propre littérature était saturée, accueillit Tolstoï et sa pitié débordante, Ibsen et son individualisme, avant-garde de Nietzsche. C'étaient les faux noms du communisme et de l'anarchie... On applaudissait la libération de l'individu aux représentations de *Rosmersholm* ou d'*Un ennemi du peuple.* Les jeunes femmes portaient comme une coiffure le titre d'Ibséniennes et procuraient à l'égotisme le concours de la mode... » Que *la terre et les morts*, pour employer la formule chère à Barrès, me devaient bientôt reprendre !...

La représentation d'*Hedda Gabber*, je l'avoue, me remplissait à l'avance de curiosité. Que deviendraient mes enthousiasmes d'antan? Eh bien! Ibsen s'en est tiré à meilleur compte que je n'eusse imaginé. Seulement, c'est un autre Ibsen que j'ai

découvert, un Ibsen réaliste, misanthrope, et terriblement sévère aux intellectuels. Certes, il fut toujours méprisant, et peu d'écrivains traitèrent aussi durement la démocratie qu'il le fit dans *Un ennemi du peuple.* Certes, il écarta toujours le vulgaire de son chemin, et montra dans *le Canard sauvage* que tout le monde n'était pas capable de supporter la vérité. Mais, enfin, il paraissait réserver sa tendresse aux âmes passionnées qui poursuivent jusqu'au bout un destin personnel sans crainte des ruines et des désastres, à Nora qui abandonne sa maison, à la triste Rébecca qui a suivi Rosmer, à la Hilda de *Solness* qui déclare la guerre au devoir (« Je ne puis supporter ce vilain mot, cet odieux mot !... Il est si froid, si aigu, si piquant. Devoir, devoir, devoir ! On dirait des coups d'épingle, ne trouvez-vous pas? »), à Hedda Gabber enfin qui, vaincue, se réfugie dans la mort. Or, dans une seconde version, il a fait rebrousser chemin à Nora ; Rosmer, tourmenté, définit le bonheur « le sentiment doux, gai, confiant, d'une conscience pure » ; Hilda fait monter Solness à l'échelle pour se procurerune belle sensation et conduit le constructeur à sa perte, et Hedda Gabber, avant de mourir, peut faire cette triste constatation : « Ah ! le ridicule et la bassesse atteignent comme une malédiction tout ce que j'ai touché !... » Les drames d'Ibsen, c'est presque toujours la faillite de l'intelligence qui cherche en elle-même sa fin au lieu de se plier à une vérité objective. Ses libérés, ses *affranchis* mesurent leur impuissance. Et l'on a fait de lui un romantique !

Il y a peu de types, au théâtre, aussi poussés

que celui d'Hedda Gabber. Ce prétendu symboliste a un don de vie exceptionnel. Il voit très clair et il lui suffit de quelques traits bien choisis pour situer et analyser ses personnages. C'est le procédé classique. L'anecdote que j'entendis conter chez Édouard Rod par le comte Prozor, et que j'ai déjà rapportée (Ibsen écrivant un premier jet parfaitement limpide de ses drames, puis ajoutant *des brumes* pour retenir l'attention par la recherche du mystère), tendrait à nous montrer que les symboles furent juxtaposés ou du moins arrangés. C'était le moyen pour un dramaturge madré de spéculer sur le snobisme ou la candeur de ses admirateurs. Mais il peignit avant tout des êtres vivants. Comme je le préfère ! L'art, c'est de la vie significative, choisie, encadrée et fixée. Un Ibsen nous prouve une fois de plus que le théâtre peut tout aussi bien que le roman, avec des ressources différentes, avec des raccourcis plus brusques, de l'action, des gestes, pénétrer les âmes les plus compliquées, débrouiller les secrets psychologiques les plus obscurs. Mais comme c'est rare aujourd'hui ! Avant même qu'Hedda soit entrée en scène, nous la connaissons, nous en avons peur. Il a suffi pour cela de quelques propos tenus par une vieille bonne (pourquoi, à l'Œuvre, ce rôle est-il confié à une jeune fille ?) et d'un petit détail donné par le mari (le retour de la gare avec tous les paquets de Madame, de sorte qu'on n'a pas pu prendre la vieille tante Julie dans la voiture). Hedda, fille d'un général, appartient à un niveau social supérieur à celui des Tesman. Elle s'est mariée à vingt-neuf ans avec Georges Tesman, petit professeur toujours

enfermé dans une bibliothèque, que son rang, sa beauté, son intelligence ont subjugué et qui est incapable, avec ses yeux de myope, de connaître les hommes et les femmes autrement que par les livres. Il ne sait pas, il ne devine pas que cette jeune fille est son plus redoutable ennemi. Hedda l'a épousé parce que personne d'autre n'a voulu d'elle. Elle effrayait ses flirts. Et puis, elle a eu l'imagination pervertie par la fréquentation d'un bohème de génie, Eylert Lœvborg, capable d'atteindre aux plus hauts sommets intellectuels, mais incapable de résister à ses entraînements sensuels, qu'il s'agisse du vin ou des femmes. Cet Eylert, elle l'interrogeait sans l'ombre de pudeur, et il répondait. Il arriva de cette camaraderie ce qui arrive presque toujours des amitiés entre un jeune homme et une jeune femme. C'est un chemin creux et courbe qui conduit à l'amour. Dressé par elle-même à lui manquer de respect, Eylert voulut un jour lui en manquer tout à fait. Elle dut braquer sur lui les pistolets de son père, le général, pour le faire tenir tranquille. Son mariage, c'est un pis aller. Elle n'avait que ce Tesman sous la main. Il l'assomme, mais elle espère vaguement au début en tirer parti. Dès le retour du voyage de noces, elle constate l'avortement de ses rêves. Elle est enlisée dans la vie médiocre et insipide, comme un carrosse de luxe dans une ornière. La voilà vouée à une existence étroite, mesquine, enfermée, moisie, entre un mari borné, les vieilles demoiselles Tesman, tantes de celui-ci, et quelques relations provinciales du même acabit. Et pour comble elle est guettée par l'assesseur Brack qui compte bénéficier de son ennui, et qui est lui-même aussi

ennuyeux que tous les autres. Alors réapparaît ce Lœvborg. Une ancienne compagne de pension d'Hedda, Mme Elvsted, l'a régénéré, l'a écarté de ses fâcheuses habitudes et ramené à la régularité. Il a même écrit, sous la protection de ce dévouement tout humble qui ne se pare pas de l'auréole des inspiratrices, un livre qui va révolutionner le monde intellectuel. Voyez-vous cette petite Mme Elvsted, bonne tout au plus pour faire une servante, et qui se mêle de protéger le génie et qui y réussit, tandis qu'une Hedda tourne en rond dans son mariage comme un fauve en cage, inutilement ! Hedda est jalouse. Et d'ailleurs, elle s'ennuie tant ! Elle forme le projet infernal de détruire ce que l'autre a fait. Elle reprend sur Eylert Lœvborg son ancien empire et s'en sert pour le précipiter dans la débauche, l'ignominie et la mort. Puis, quand elle a bien mesuré son crime, et qu'elle voit tout son entourage occupé à réparer tant bien que mal ce qui, dans ce crime, est réparable, se sentant impuissante, malfaisante et déchue, elle se tire un coup de pistolet. C'est un bon débarras pour tout le monde.

Henrik Ibsen, dans cette œuvre, n'est pas plus individualiste que Flaubert n'est romantique dans *Madame Bovary*. Emma Bovary, détournée de la vie ordinaire, s'achemine pareillement vers la mort Mais chez Emma, c'est la sensibilité qui est faussée, tandis qu'Hedda est une détraquée intellectuelle. Il y a plus de perversité chez Hedda. Elle s'apparenterait davantage à ces sorcières qui jetaient toutes sortes de maléfices. Elle en est arrivée, par l'ennui, par le dégoût, à l'amour du mal. Elle est capable de provoquer des malheurs

effroyables rien que pour se distraire. Saint François de Sales désignait sous cette jolie expression : *le fuseau et la quenouille,* ces menus devoirs quotidiens qu'il faut savoir accepter et remplir avec bonne humeur. Les Hedda Gabber ont jeté au ruisseau le fuseau et la quenouille, elles ne veulent vivre que d'une vie supérieure. Cela ne se rencontre pas tous les jours, ni à chaque instant. Elles sont insupportables et dangereuses. Et le drame d'Ibsen oppose sans pitié à leurs déclamations les tâches modestes et utiles d'une Julie Tesman ou d'une Mme Elvsted. Sans doute c'est à ces dernières que l'humanité doit de durer et de valoir quelque chose.

IV

Je n'ai pas assisté à cette fameuse répétition générale du *Vieil homme* où l'on vit, dans une tempête d'enthousiasme, M. de Porto-Riche traîné sur la scène par ses interprètes. La représentation que j'ai suivie me parut, par contraste avec ces récits héroïques, d'un calme déconcertant, à peine troublé quelquefois, ô horreur ! par des protestations contre l'interminable développement des scènes. Mais je n'ai pas accoutumé de tenir compte de l'opinion d'autrui, et je parlerai de cette œuvre exceptionnelle en toute liberté.

La destinée de M. de Porto-Riche est singulière. Il n'a composé que trois pièces, *Amoureuse, le Passé* et *le Vieil homme.* Cette lente production

semble tenir à un goût extrême de la sobriété : or, ces trois pièces communiquent une impression de longueur. Dans *Amoureuse*, la répétition au cours de trois actes de la même situation d'ordre exclusivement sensuel paraît fatigante. Le chœur des comparses du *Passé* est bien loquace et bien encombrant avant qu'on parvienne enfin à l'admirable scène d'explication entre Dominique et François Prieur où tous deux jettent leur âme à nu et qui est une des plus belles scènes du théâtre contemporain. Mais c'est surtout dans *le Vieil homme* que le défaut est évident. Le sens, si français, de la mesure manque totalement ici. On dirait ces bijoux de la Renaissance italienne aux ciselures innombrables, aux ornementations compliquées, dont on n'a jamais fini de remarquer tous les élégants détails, et qui par leurs surcharges en arrivent néanmoins à lasser le regard, ou bien ces branches givrées par l'hiver et comme habillées de diamants que le soleil fait miroiter : elles brillent, elles étincellent, et on les devine glacées. C'est une étonnante orfèvrerie sentimentale. Je comprends que son sacrifice ait provoqué l'hésitation. Néanmoins la beauté durable est à ce prix. Il y a là toutes les subtilités, les grâces, les afféteries de ces petites cours d'Italie où, sous la présidence de quelque princesse d'Este, on épiloguait à perte de vue sur les cas amoureux. Une œuvre de chair et de sang s'accommode de plus de simplicité. Les tableaux de mœurs peuvent exiger de grandes dimensions, mais aux conflits de sentiments convient mieux quelque brièveté. N'y a-t-il pas autant de matière, non pas même dans une *Andromaque*, mais dans *On ne badine*

pas avec l'amour, que dans *le Vieil homme*, et c'est trois ou quatre fois plus condensé. Le dialogue, ici, court sans arrêt. Le premier et le second acte pourraient facilement se serrer en un seul. Tout un rôle pourrait avantageusement être supprimé, et de même tant d'axiomes, de pensées, de couplets, de poèmes, tous amoureux, visiblement surajoutés et encastrés dans le texte. La tragédie s'agite entre quatre personnages, Michel et Thérèse Fontanet, leur fils Augustin et Mme Alain. Ajoutez-y une confidente qui nous permettra de mieux connaître Mme Fontanet. Mais à quoi bon ce Chavassieux, père de Mme Fontanet, avare et coureur de bonnes, qui rabaisse l'action et qui, même, suspend par chacune de ses répliques l'émotion qui va nous étreindre lorsque Thérèse crie sa douleur d'épouse outragée? A ce point de vue, le *Pardon* de M. Jules Lemaître, où n'apparaissaient sur la scène que les trois protagonistes, était un chef-d'œuvre de concision et presque un tour de force. Enfin, pour en finir avec une critique que je ne désire pas accentuer davantage, tout n'est pas de même qualité dans ces développements tantôt précieux, tantôt superflus. Les formules heureuses n'y sont point rares (« Le plaisir engage quelquefois plus que les sentiments éternels. » — « La sottise des hommes n'empêche pas leur plaisir, mais il n'admet pas le chagrin des femmes. » — « Personne ne peut dire qu'il a versé toutes ses larmes », etc.). Elles se fixent dans la mémoire comme des vers dont elles ont les contours nets et le rythme qui en prolonge l'influence, comme un écho la voix. Mais il arrive que l'esprit soit vulgaire ou rapporté. J'ai même

retrouvé le mot de Mme Dupin répondant à ceux qui lui reprochaient de laisser galoper sa petite-fille Aurore, la future George Sand, dans des chemins où elle risquait de se rompre le cou : — Où donc sont morts vos parents? — Dans leur lit. — Alors, je vous conseille de ne jamais vous mettre au lit...

Sans doute, l'unique décor de cette tragédie nous laisse voir des montagnes et des fleurs. La nature est là qui nous invite et nous promet des conseils rafraîchissants. Mais la neige des sommets rappelle la poudre de riz dont se fardent des visages mûrs, et les roses sont stérilisées. On croit respirer un air salubre, et il s'y mêle l'arome vicié de Paris. On pense entrer en contact direct avec le cœur humain et voici que s'interpose le délicat écran de la littérature. La passion se stylise comme dans un roman de Gabriele d'Annunzio, sauf au dernier acte où une grande vague de douleur déferle sur nous et emporte enfin les souvenirs livresques comme des fétus. Je sais bien qu'en faisant de Michel Fontanet le directeur d'une imprimerie qui édite des ouvrages de choix, M. de Porto-Riche a créé autour de ses personnages une atmosphère littéraire qu'ils respirent en vivant. Mais les fenêtres sont ouvertes, et pourquoi nous donner l'impression qu'elles sont closes et que le paysage pourrait être une bibliothèque?

Après ces réserves, je reconnais avec joie la juste analyse des caractères qui se retrouve dans leurs moyens d'expression (et notamment dans la trivialité volontaire des dialogues échangés entre Brigitte Alain et Michel Fontanet) et la marche si simple d'une action trop lente à s'engager, car,

chose curieuse, c'est la traduction des sentiments qui est compliquée, tandis que les péripéties ne sont amenées par aucun événement extérieur, rien que par les mobiles impérieux des passions en conflit. Ce conflit est conduit avec un grand art, un art qui va jusqu'au fond, et même au bas-fond de l'être humain, sûr de trouver en nous, sous le vernis social, la brutalité de la bête de proie, comme aussi la prosternation devant la fatalité et l'obligation au sacrifice.

Le Vieil homme, c'est Michel Fontanet, et déjà nous le connaissons. Il ressemble au Marcel de *la Chance de Françoise*, au Renato de *l'Infidèle*, à Étienne Fériaud d'*Amoureuse*, à François Prieur du *Passé*, au héros de *Bonheur manqué*, avec moins de grâce toutefois et moins de volupté triste. Vous souvenez-vous de ces vers subtils et fragiles comme des vases de Murano, un peu trop imités de Sully-Prudhomme, d'un Sully-Prudhomme plus avide des plaisirs sensibles, et qui confondrait les transports de l'âme avec les caresses amoureuses, pour employer une jolie expression de Stendhal :

> Je ne me sens de vrais devoirs
> Qu'envers la femme désirée...

Et plus loin :

> Je meurs d'ennui, le but atteint
> Je ne tiens pas à la victoire,
> Et de tout ce qui m'appartint
> Mon cerveau perdit la mémoire.
>
> Je suis l'amateur qui parcourt
> Des livres, des amis, des femmes.
> J'offense d'un regard trop court
> De fins objets, d'ardentes âmes.

Pour une ivresse de hasard
Je néglige un amour immense
Sans voir qu'il est une œuvre d'art.
Je goûte, laisse et recommence.

Et c'est ainsi que nonchalant,
Vers la mort qui m'aime et que j'aime,
Je m'achemine en désolant
Les gens, les choses et moi-même...

Michel Fontanet ne s'analyse pas avec cette acuité, avec cette complaisance. Il est d'un échelon sentimental plus bas. Taillé pour jouir, il n'attache d'importance, comme les enfants, qu'au moment présent. Il est l'homme des sensations impérieuses et rapides, mais il ne voit pas plus loin. Ce serait une erreur de le prendre pour une réplique moderne de Don Juan. Don Juan a introduit dans la volupté l'orgueil de la domination. Il utilise, pour suborner, ses facultés intellectuelles qu'il a perverties, et cette perversion lui procure des joies sataniques. Les types littéraires qui descendent de lui, Valmont, de Ryons, Raymond Casal, Priola, témoignent de la même corruption cérébrale. Michel Fontanet estime que la volupté est par elle-même un but suffisant. Il s'y est adonné comme à une carrière. Ainsi, un virtuose limite la musique à ses exercices de virtuosité. Il n'y a pas de grandeur chez lui, ni dans le bien ni dans le mal. Mais, sans être inscrit dans la liste néfaste, il est tout aussi malfaisant. Type très exact dans sa médiocrité, plus répandu que l'autre, non moins dangereux, nous allons le voir, par sa recherche continue du plaisir, que don Juan l'était par ses jeux redoutables et volontaires.

Thérèse, sa femme, est d'une sensibilité autre-

ment profonde. Beaucoup plus complète que la Germaine d'*Amoureuse* qui est toute livrée à son ardeur physique, rapprochée de Dominique par cette communauté de douleurs déprimantes venues de la trahison, mais plus résolue au dévouement qui retient et qui rachète, elle a beaucoup pardonné, et il semble qu'après l'avoir éprouvée, la vie se prenne à lui sourire. Les Fontanet ont quitté Paris depuis cinq ans pour s'installer à Vizille en Dauphiné. Michel y dirige une imprimerie et cette existence régulière, loin de la ville aux tentations trop faciles, l'a assagi et calmé. A peine le soir, vers cinq heures, — mauvaise heure, — tend-il l'oreille pour écouter de si loin le bruit des fiacres roulant aux rendez-vous adultères. C'est la nostalgie du trottoir. Mais le vieil homme est mort. Il l'affirme à sa femme toujours un peu inquiète et qui touche au bonheur avec la crainte incessante d'en apercevoir la fêlure. Ils ont un fils, Augustin, de seize ans à peine, mais dont la précocité est déjà tout orientée vers l'amour. Comment serait-il né avec une autre âme? Plus qu'un autre, il est venu au monde dans la douleur, et il a été mêlé inconsciemment à tant d'alarmes, à tant de tristesses qui, toutes, avaient l'amour pour objet. Des lectures prématurées ont achevé de l'amollir. Il attend, il guette la tendresse. Les textes qu'il imprime se changent sous ses doigts agiles en mots d'amour. C'est le Chérubin de la typographie. René, du moins, en poursuivant la sylphide dans les bois de Combourg, se faisait de la santé. Le petit page de Baumarchais, sans cesse en quête d'un jupon, se préparait aux combinaisons de la stratégie et aux belles aventures de guerre : il y a du

hussard chez ce gamin qui roucoule avec énergie. Mais Augustin puise dans les livres tout l'aliment de sa sensibilité pénétrante. Que ne grimpe-t-il sur ces montagnes qu'on aperçoit? Que ne crie-t-il son tourment aux rochers de cette nature sauvage? Il se fortifierait en s'exaltant. Il n'aurait pas une mine de papier mâché, il se préparerait aux résistances nécessaires. Mais il demeure au logis comme Fortunio dans son étude de notaire, à s'exciter sur les poètes. Son père et sa mère — et ceci est très bien vu — n'ont pas su l'élever, sa mère parce que, retrouvant en lui ses délicatesses froissées, elle redoute pour lui l'avenir, le serre tout contre elle, est toujours prête à favoriser ses caprices d'enfant gâté, son père, — ah ! son père, — parce que les hommes de son tempérament n'ont pas le sens paternel. Comment l'auraient-ils, occupés d'eux-mêmes, résolus à saisir pour eux toutes les occasions de joie? Comment verraient-ils plus loin qu'eux-mêmes et envisageraient-ils leur prolongation dans l'avenir? Une race de jouisseurs est une race condamnée. Elle ne se perpétuera pas longtemps. Et c'est pourquoi les littératures des époques saines ne battent jamais en brèche le sens de la famille. La paternité exige le désintéressement. Un Michel Fontanet n'est jamais désintéressé. Il veut bien que tout le monde soit heureux, — car il n'est pas méchant, — mais à commencer par lui. Jusqu'au dernier moment, occupé de son plaisir, il niera le danger.

Quel danger? Rien n'est plus paisible que cet intérieur. L'écho des souffrances d'autrefois n'est plus guère perceptible. Mme Fontanet peut respirer. Mais voici l'ennemie. L'ennemie, c'est

Mme Alain, Brigitte Alain, ancienne amie de pension de Thérèse, perdue de vue, et rappelée dans son pays d'origine par un héritage à recueillir. L'auteur ne s'est pas mis en frais de séduction pour elle, et comme il a eu raison ! Elle est facile et cela suffit. C'est une bonne fille, et qui aime à rendre heureux autour d'elle. Au fond, Michel n'a pas un autre caractère, il y a aussi chez lui de la *fille*. Et il est tout de suite allumé. Il ne prend pas garde qu'un autre cœur a tressailli et d'une autre manière. Augustin, son fils, était amoureux à l'avance de la première venue, et Mme Alain est entrée dans sa vie, royalement. Il se dégage tant d'amour de cet enfant qu'il peut bien en passer un peu à son père, et il lui communique l'étincelle, en effet. Mme Fontanet commet l'extrême imprudence d'offrir l'hospitalité pour un soir à Mme Alain, sur la prière de son fils qu'elle eût mieux fait d'envoyer coucher de bonne heure. Elle avait à veiller sur son mari et sur le petit. Le double danger était assez apparent, et n'a-t-elle pas la garde du foyer ? Il est fort invraisemblable qu'une femme avertie par un passé si lourd, qu'une mère si préoccupée de la sensibilité de son enfant, ait commis une telle faute. Par là, elle se diminue, et avec elle la pièce dont elle porte la fortune. Aucune complaisance conjugale ou maternelle ne l'autorisait à cette coupable faiblesse. Plus tard son mari, avec cette légèreté qui le conduit si aisément au cynisme lettré, ne fera-t-il pas une allusion à cette complaisance équivoque qui se trouverait préparer une Mme de Warens pour ce nouveau petit Jean-Jacques ?

Ce qui devait arriver arrive. Trois semaines plus

tard, Mme Alain est encore là, sous le prétexte de surveiller les réparations du château qu'elle a hérité. Elle a transformé en un clin d'œil la maison des Fontanet : on y chante, on y danse, on y aime. En vérité elle répand de la joie autour d'elle. Bussy, le fameux Bussy de *l'Histoire amoureuse des Gaules*, disait joliment du père de Mme de Sévigné : « Tout jouait en lui. » Il y a ainsi des êtres que le plaisir habite. Mais de cet agrément de vivre, Michel Fontanet ne se contente pas. Il propose un autre jeu à Mme Alain. Oh ! n'attendez pas une grande scène de séduction. Le Don Juan de Vizille ne cherche qu'une *ivresse de hasard.* Il se présente comme un créancier qui veut être payé tout de suite. Pour un peu, il vanterait ses talents de virtuose. Mais ne le fait-il pas, en termes orduriers? Et Mme Alain entend fort bien ce que parler veut dire. Ce langage précis ne la choque pas. Justement le premier étage de son château est en état : elle pendra un bouquet à la fenêtre, cela signifiera qu'elle attend. Michel est enchanté et tranquille : *il ne se sent de vrais devoirs qu'envers la femme désirée.* Nous ne sommes du moins pas trompés sur la qualité de leurs amours.

Thérèse Fontanet apprend ou devine la trahison de son mari. Tandis qu'elle exhale sa plainte, Augustin entre et l'écoute. Ne parlait-elle pas de chasser *cette femme?* Quelle femme? Mme Alain? Pourquoi? Il veut savoir. Sa mère a compris sans retard. Un autre danger a surgi. Lui aussi, il aime, ou plutôt lui seul. Elle tente de lui donner le change. Il a mal entendu : il ne s'agissait que d'une servante à renvoyer. Mais il passe au travers de ce subterfuge, il offre à sa mère généreusement

sa protection, et puis, sous l'empire de l'émotion qui le domine, il lui confie son secret, son grand secret, tout ce que Mme Alain représente pour lui. Sans délicatesse, sans retenue, livré à son insu à l'égoïste nouveauté de l'amour, il broie le cœur maternel qu'il avait promis de défendre. Mais Thérèse n'est plus jalouse que de son enfant. Un revirement étrange s'opère en elle. Il ne s'agit plus de sauvegarder son foyer, perdu sans retour, mais de soustraire le petit aux mauvaises suggestions du désespoir.

Comment s'y prendra-t-elle? La seule voie qui s'ouvre est le droit chemin : prévenir son mari, et mettre Mme Alain à la porte. Les opérations chirurgicales demandent à être faites résolument et promptement. On ne discute pas, on n'hésite pas quand il y a le feu. Or, Mme Fontanet s'avise d'un moyen plus subtil après avoir échoué auprès de son mari qu'elle ménage trop. Triomphant de ses répugnances, elle s'adresse à Mme Alain pour l'informer de la passion de son fils : qu'elle obtienne, elle, de Michel un départ momentané sous un prétexte d'affaires, ainsi Augustin sera rassuré sur l'intimité de son père et de son amie ; qu'elle console tout doucement pendant quelques jours ce garçonnet enamouré, et puis qu'elle parte, pour ne plus jamais revenir. Mme Alain consent à tout. Elle aime à obliger le père, la mère, le fils : quelle bonne créature ! Tandis que la mère est à Grenoble (on ne s'en va pas quand la maison brûle), elle entreprend Augustin qui lui débite des couplets enflammés et délicieux sur le premier rendez-vous, sur la douceur ineffable d'aimer. Elle est toute troublée quand Michel entre en scène et celui-ci,

ayant éloigné l'enfant, n'a pas de peine à obtenir d'elle une nouvelle promesse. Augustin ne l'a-t-il pas préparée? Ils embarqueront Augustin sur la carriole de son grand-père : après quoi, débarrassés de cette présence importune, il la rejoindra. L'enfant se prête à l'exécution d'un tel plan. Il ne se défend pas, il les regarde avec douceur, comme s'il était déjà loin, très loin. Mme Alain s'en va, comme il est convenu, pour attendre au château son amant. Pourquoi celui-ci tarde-t-il à la rejoindre? Machinalement il a pris sur la table un livre ouvert laissé par son fils, et c'est *Werther*. Le départ d'Augustin lui revient à la mémoire : il revoit ce petit visage détaché, trop grave, comme si une grande résolution le contractait. Et tout effaré de sa découverte, il est envahi par de sombres pressentiments quand rentre sa femme. Elle s'informe du petit. Michel commence par mentir, mais, avec un instinct sûr, elle s'en rend compte. Sous les mensonges elle devine l'angoisse qu'elle a bientôt fait d'atteindre et de dépasser. Pour l'arrêter dans son horrible prescience, il tente d'opérer une diversion avec la jalousie. Il avoue ses trahisons, il les affiche, il les crie, pour détourner la mère de la vision qui l'obsède. Mais elle ne le suit plus dans cette voie. Il n'a plus de pouvoir sur elle : son pauvre cœur d'épouse est mort. Il n'y a plus que l'amour maternel. Cette scène où grandit l'inquiétude jusqu'au paroxysme et qui anéantit les petites vilenies, les ignominies, les tromperies devant un unique sentiment enfin droit et vrai, c'est comme l'illumination des champs le soir lorsqu'on met le feu aux mauvaises herbes pour purifier la terre. On rapporte le corps du pauvre

petit qui s'est jeté dans un précipice, et comme Michel, désespéré, veut s'enfuir, elle n'a pas le courage de le laisser partir et par pitié murmure : « Reste... »

Si Michel Fontanet eût été de la lignée de Don Juan, le dénouement aurait pu revêtir une autre violence. Un Don Juan eût dompté ses pressentiments, méprisé ceux de sa femme, et marché dans cette épouvante vers son rendez-vous. Thérèse eût reçu toute seule la visite de la mort. Et Michel vainqueur l'eût trouvée en rentrant. Le cri d'horreur qu'il nous eût arraché aurait été son châtiment. Tandis que le Michel de la pièce n'est qu'une loque lamentable. Ce n'est qu'un homme de plaisir, veule et inconsistant. Il est, je l'ai dit, sans grandeur dans le mal. Ainsi, il est beaucoup plus fréquent, beaucoup plus réel. En lui se peuvent mirer tant de faiblesses, tant de lâchetés humaines. Il n'a pas su comprendre, ni préserver son fils, mais il est très capable de le pleurer comme une femme. Des larmes de femmes, c'est tout à fait son affaire. Il n'a rien d'un chef, oh ! non, et la paternité, c'est un commandement à exercer. Celui qui flotte à la dérive comme un bouchon sur la mer, comment indiquerait-il une direction? C'est un juste revirement. Aucune fatalité ne l'atteint. Il n'a pas tenu compte des leçons de la vie, des ruines qu'il semait inconsciemment. Les souffrances de sa femme ne l'ont pas averti. Comment son plaisir ferait-il du mal à autrui? De choc en retour il n'a jamais eu l'idée. Cet homme qui n'a jamais vécu que pour la minute présente sera frappé dans son fils et, l'avenir supprimé, sera réduit en effet à ses jours passagers. Car l'amour qui peut triom-

pher du temps et qui, parce qu'il a le pouvoir de créer, a pris dans nos cœurs, par le désir et le souvenir qui l'illimitent, une importance divine, ne peut pas être traité en badinage...

Défends ton cœur, défends ta chair.
Hélas ! m'aimer c'est chose grave,

disait le héros de *Bonheur manqué.* Les hommes comme Michel Fontanet ne songent pas que c'est chose grave.

En résumé, *le Vieil homme*, malgré ses longueurs inutiles et contraires à notre goût français, malgré ses artifices littéraires, est d'une rare valeur psychologique et se déploie dans un ordre tragique d'une grande simplicité. Cette pièce est supérieure par l'inspiration à *Amoureuse* et au *Passé.* Son dialogue rapide atteint les sentiments comme des doigts habiles, sur le clavier, abaissent les touches d'ivoire. Mais il lui arrive trop de multiplier les variations qui recouvrent le thème. Trop de formules encastrées donnent l'impression d'un travail de marqueterie. L'invention de M. de Porto-Riche est courte. Il ne varie ni ses types, ni ses analyses de l'amour. Du moins il a poussé très loin le type répugnant de l'homme de joie. Thérèse est, avec Dominique, sa plus belle créature féminine. On n'a pas lié impunément son sort à celui d'un Michel Fontanet. La délicatesse, la dignité, à la longue, en sont altérés ; ainsi une Thèrèse est amenée à demander, à accepter la complicité d'une Mme Alain pour la guérison sentimentale de son fils. Quant au petit, c'est une nature de femme, de femme de lettres, mais il serait attendrissant et gentil, s'il n'était doué d'une facilité de parole

bien désolante. C'est de Fortunio qu'il se rapproche le plus. On lui en prêterait volontiers les couplets. Mais Fortunio ne se confie pas à sa maman. De cette œuvre, comme de tant d'œuvres contemporaines, se dégage, malgré son dénouement, une odeur malsaine de fleurs qui se décomposent. On y étouffe comme dans une alcôve. On a besoin de respirer un autre air. La scène finale lui restitue heureusement, avec l'entrée du malheur, un peu d'émotion vraiment humaine.

FÉVRIER 1911

Comédie-Française : *Après moi,* pièce en trois actes de M. Henry Bernstein. — Gymnase : *Papa,* pièce en trois actes de MM. Robert de Flers et Armand de Caillavet. — Les conférences de M. Maurice Donnay sur Molière. — *L'Ecole des femmes.*

I

Les personnages de M. Henry Bernstein ne s'élèvent point jusqu'à une conception morale ou sociale de la vie. Ils sont restés ou redevenus pareils aux hommes des cavernes, dont on peut imaginer que la préoccupation unique était, après la faim, la convoitise amoureuse. Les siècles du perfectionnement humain n'ont pas coulé pour eux et ils ignorent cet ensemble de règles qui, selon une expression de Brunetière, *donnent du prix à la société des hommes* et en assurent la durée : ainsi l'excès de civilisation, par complaisance intellectuelle ou par faiblesse, retourne à la barbarie. Ils apportent à la passion des énergies brutales et un culte simple. Ils repoussent les scrupules et les remords ; leur psychologie est rudimentaire. Tout conflit entre l'amour et un devoir quelconque est pour eux d'avance résolu. Mais le mot *devoir* est même dénué de sens pour leurs oreilles désaccou-

tumées de l'entendre. Cet état primitif, presque sauvage, leur assure une parfaite unité de direction dans la poursuite de leur but. Ils se prennent pour des conquérants quand ils sont remorqués par leur désir ou leur intérêt. Le succès est pour eux un guide autrement sûr et précis que la morale ou la sociologie. Le seul véritable obstacle qu'une passion rencontre, ce sera l'obstacle matériel. L'amour, aujourd'hui, exige l'argent. Hors des raffinements du luxe, il ne saurait donner son maximum de plaisir. Les amants de M. Bernstein sont conduits à attacher à cette puissance positive une importance exceptionnelle. Ils iront donc, au besoin, jusqu'à l'apologie de l'audace qui la procure. Le comble du sacrifice, ce sera d'y renoncer. Ils s'adresseront au jeu dans *la Rafale*, au vol dans *le Voleur*. Abdiquer volontairement un tel élément d'autorité, ce sera la plus grande preuve de passion; Bréchart la donnera dans *Samson :* il anéantira sa propre fortune pour écraser son rival sous les ruines. Dans ce néo-romantisme dont les témoignages se multiplient à travers la poésie, le roman et le théâtre contemporains, M. Henry Bernstein représenterait une sorte de romantisme financier où l'amour s'engluerait dans les difficultés matérielles.

Cette importance donnée à la question d'argent dans l'amour physique déchaîné, elle n'est pas d'une observation inexacte du milieu contemporain tel que nous l'ont fabriqué la surexcitation des appétits, la poussée égalitaire, l'arrivisme de tous les primaires, cette inquiétude nouvelle des cœurs vidés de toute croyance. Par là M. Henry Bernstein ne saurait évidemment être confondu

avec les auteurs de mélodrames. Il a poussé à bout les Rastignac et les Rubempré. La déification du succès et la soif de jouir ont produit et produisent de tels personnages. Seulement, dans les pièces de M. Bernstein, ces personnages tarés nous sont présentés tels quels, et même comme des produits humains supérieurs (*Je suis un monsieur... quelqu'un,* dit Bourgade, fier de lui-même) sans qu'apparaisse à aucune minute le mépris dont nous avons besoin pour les apprécier à leur juste mesure et qui sourd, par exemple, dans *les Corbeaux* ou *les Polichinelles.* La représentation de la pire réalité, surtout, demande une mise au point, sans quoi cette réalité se trouve faussée, puisqu'elle revêt des caractères normaux. C'est à peu près comme si un peintre ne peignait que des monstres et finissait par oublier qu'il y a des hommes droits, sains et bien faits. On raconte que dans un village où il n'y avait que des goitreux on vit un jour entrer à l'église, pendant l'office, un étranger de passage qui était dépourvu de cet appendice. On rit de lui ouvertement, et pour contraindre ses paroissiens à plus de tenue le curé dut monter en chaire : « Mes frères, dit-il, ne vous moquez pas des infirmités. » La venue d'un brave homme ferait, dans ce théâtre, un tel effet.

La substitution ou le mélange de conflits d'ordre pratique à ces débats de conscience qui formaient le fond habituel de nos tragédies conduit fatalement à la violence scénique. Les protagonistes ne sauraient être compliqués : un ou deux instincts les dirigent. Ils offriraient une matière ingrate au dramaturge qui ne saurait pas com-

biner des situations extraordinaires. Tout de suite on est fixé sur eux : ils ne sont pas en lutte avec eux-mêmes, ils n'envisagent pas hors d'eux-mêmes les conséquences de leurs actes, ils ne se sentent pas liés aux destinées d'une famille, à la douceur et à la force d'un passé, à la joie ou à la souffrance d'autres êtres. Livrés au moment présent, ils sont semblables à des fauves pour qui il n'est que des proies, — des proies qu'il faudra peut-être disputer. On ne les voit que s'élançant pour prendre ou hurlant à la mort. Dès lors, ce genre de théâtre exige beaucoup de métier, puisque sa psychologie et sa poésie sont également bornées. M. Bernstein en a. De plus il taille ses caractères à coups de hache, mais avec leurs traits tranchés, anguleux et grossiers, ils font figure de reîtres effrontés, d'aventuriers dangereux. Il sait prolonger les situations et les faire rebondir. Il pratique même ce procédé, employé déjà par M. de Porto-Riche, et qui est l'insistance : on force ainsi l'attention, on exige l'intérêt, on oblige le public à s'abandonner, comme un mendiant décidé arrive à ses fins par l'obsession. Nous en sommes aujourd'hui à cette obsession de la longueur. Enfin, si je lui concède une couleur tragique qu'il broie avec fougue sur ses tableaux et qui les revêt d'une farouche horreur, je crois que j'aurai marqué à la fois les dons et les limites très étroites de son art. Cet art atteint peut-être son paroxysme d'intensité dans *la Griffe*, où nous assistons à la déchéance d'un moderne baron Hulot.

Ses procédés directs, durs et tendus, sa manière sommaire et sombre sont restés les mêmes dans *Après moi* que joue la Comédie-Française. Il

n'apporte rien d'imprévu. Le ton, seul, est un peu moins argotique, mais les tristes héros sont empruntés au même milieu dégradant, et, en outre ils sont plus obscurs. Là encore, là surtout, il n'y a guère qu'une trouvaille de situation : l'argent conduisant, acculant un homme d'affaires véreux au suicide, et le goût de vivre revenant à la bouche amère du moribond quand il a surpris à son foyer la trahison amoureuse.

Guillaume Bourgade est un grand raffineur autoritaire, dominateur, omnipotent. Sa femme est une beauté inaccessible. A eux deux ils composent l'image d'une existence parfaitement organisée, de la réussite complète. Ils reçoivent quelques invités dans leur villa aux environs de Dieppe, et parmi eux les Aloy, mère, fille et fils avec qui ils sont intimement liés, et dont M. Bourgade gère la fortune. Or M. Bourgade a arrangé le mariage de James Aloy, son pupille, avec Mlle Henriette Mantyn Fleurion qui est archimillionnaire. James, qui avait adopté ces fiançailles, s'est depuis lors dérobé, et, sur de nouvelles instances de Guillaume, il refuse net. Guillaume Bourgade a beau nous être représenté sans retard comme un homme emporté et despotique, nous estimons singulières la frénésie de son intervention et la fureur de sa déconvenue. Après tout, que lui peut bien faire ce mariage? James Aloy est d'âge à prendre tout seul une décision. Sans doute, plus tard, cette frénésie, cette fureur s'expliqueront. Mais l'exposition est néanmoins déconcertante. Elle nous lance volontairement sur une fausse piste : Bourgade soupçonnerait-il James d'aimer sa femme? Or, à ce moment, il n'a aucun soupçon. James Aloy

aime en effet Irène Bourgade. A cause d'elle il a fui la jeune fille qui lui était destinée, et il a demandé l'oubli à l'absence. L'absence n'a fait qu'aviver son amour en le blessant. Il répète tout cela à la froide Irène qui, après la retraite de ses invités, est redescendue bien imprudemment dans le hall pour l'écouter, pour l'écouter une dernière fois. Ne seront-ils pas surpris? Guillaume a exprimé à Mme Aloy, après le catégorique refus de son fils, le désir de lui parler cette nuit même, quand tous les hôtes auront regagné leur appartement. Ne va-t-il pas apparaître? Ainsi la scène d'amour s'aggrave de cette menace. Irène a tenté de calmer le jeune homme : elle est au bout de sa jeunesse, elle hait l'amour qui trouble les visages et les vies, elle ne peut donner que son amitié, dont James ne veut pas. Et puis, comme elle remonte lentement l'escalier, elle se retourne tout à coup et va se jeter dans ses bras. Comment n'avait-il pas compris qu'elle l'aimait? Les personnages de M. Bernstein font volontiers de ces volte-face. Cela jette le désarroi, cela secoue les nerfs. On dirait de ces chevaux ombrageux qui, d'une brusque foulée, interrompent leur trot régulier. Les neurasthéniques, les déséquilibrés prennent ainsi des décisions promptes qui démentent toute une série d'actes précédents. Irène est lasse de sa résignation. Son calme cachait une âme de feu trop longtemps contenue et jamais satisfaite. Chaque jour qui passait lui causait la souffrance d'un bonheur manqué. Et cette femme si grave, que James adorait pour sa démarche de *déesse sur les nuées*, se donne en un instant.

Rien, absolument rien, dans le premier acte, ne

nous préparait au second, de sorte que l'exposition prend la moitié de cette pièce mal équilibrée. On ne pouvait aucunement prévoir ce que signifierait l'entrevue nocturne demandée par Guillaume Bourgade à Mme Aloy. En quelques répliques nous voici renseignés : comme le calme d'Irène dissimulait son ardeur secrète, le luxe de Guillaume recouvrait des ruines. Il a spéculé, il a tout perdu, et non seulement sa fortune, mais celle des Aloy qui lui était confiée. Ses opérations indélicates ou criminelles le mettent à la merci de la justice. Il sait exactement que ses gigantesques abus de confiance seront découverts dans trois jours et qu'il sera arrêté. Il n'est qu'un misérable. — J'appelle misérable, explique-t-il, un homme qui a *échoué* dans une entreprise illicite. — Et plus loin il se qualifiera lui-même de malhonnête homme, de malhonnête homme *maladroit*. Car il conserve sur lui-même des illusions orgueilleuses. Telle est la surprise qu'il réservait à Mme Aloy. Il y ajoute un conseil qui pourrait la sauver du désastre : les raffineries saisies se vendront pour rien, James les pourrait racheter avec la dot de Mlle Fleurion, et en peu de temps il reconstituerait sa fortune.

Après que Mme Aloy, anéantie par cette révélation, s'est retirée, Guillaume Bourgade appelle Étienne Friediger, son confident, et lui annonce qu'il va se tuer. Celui-ci fait mine de l'en empêcher, mais Guillaume le contraint à l'écouter, à accepter cette complicité. Ce Friediger n'est dans sa main qu'un pantin, et il le faut, sans quoi il n'accepterait pas le rôle qu'on lui impose. Celui qui veut recourir au suicide ne livre pas son secret, d'habi-

tude. On n'annonce pas qu'on va se tuer, on le fait ; une longue scène de suicide manqué ne peut intéresser qu'un public venu pour l'intrigue et ignorant le premier mot de ce qui va se passer. Bourgade charge donc Friediger de veiller, *après lui*, sur le sort d'Irène dont il a réservé la dot et qui est assez belle et assez jeune encore pour obtenir de l'avenir des compensations. Lui supprimé, elle ne sera pas éclaboussée par le scandale. Puis il met son ami à la porte, et maintenant il n'a plus qu'à mourir. Nous assistons, dans une scène muette très horrible, à ses derniers sursauts de résistance. Il se décide enfin et prend son revolver. Il s'est assis, il approche l'arme, il va tirer, quand la porte s'ouvre. Nous entrevoyons Irène qui rentrait dans son appartement et qui, trouvant de la lumière et apercevant son mari, recule aussitôt et referme la porte. Mais Bourgade, dérangé, a trouvé l'occasion de ne pas mourir tout de suite, il ne va pas la laisser échapper. Il s'élance, il appelle sa femme. Que voulait-elle, où allait-elle à cette heure de nuit, d'où venait-elle? Pressée de questions, tout affaiblie encore par son amour, elle plie, elle cède, elle avoue Elle avoue sa faute, non pas le nom de son amant que réclame Guillaume. Et ce même Guillaume, qui, tout à l'heure, protégeait sa femme après lui, admettait, souhaitait qu'elle refît sa vie, maintenant qu'il sait l'existence de ce successeur anticipé, n'a plus qu'une idée fixe : le connaître et se venger de lui. Là est le nœud du drame, sa seule nouveauté. Il explique à sa femme où il en était, et qu'il revient, lui, de la région de la mort. Les deux époux se barbouillent avec rage de leur

réciproque ignominie : l'un se pare de ses escroqueries, l'autre de son adultère. C'est là un de ces pugilats scéniques où excelle M. Bernstein. Et Guillaume, rattaché à la vie, remet son suicide à plus tard, quand il saura.

Or la fin de cette scène rend inintelligible le troisième acte. Irène n'a aucune parole de pitié pour son mari lorsqu'elle apprend qu'il allait disparaître. Elle ne voit que la honte de son passé sali, elle regrette tant d'années perdues. Au fond de leur longue communauté, elle ne rencontre que de la haine. Nous la voyons toute livrée à son amour de femme mûre pour un homme plus jeune qu'elle. Au premier acte, il nous avait semblé surprendre en elle une âme d'une certaine, ou plutôt d'une incertaine qualité, à la fois impulsive et disciplinée : de cette incertaine qualité il ne demeure plus rien, et nous l'avons vue mépriser copieusement son mari vaincu et menacé. Comment, dès lors, entrevoir son revirement?

Guillaume devine aisément le nom de James qui se livre avec maladresse. Et il va chercher Irène pour qu'elle choisisse entre eux deux. C'est une fantaisie baroque. Il ne veut plus mourir. Il s'en ira hors de France : une machination politique lui permettra de partir sans être inquiété. Et désespérément il s'attache à Irène qu'il désire emmener. Il ne lui reproche pas sa trahison : une Irène souillée doit suffire à un financier taré; mais il a besoin qu'elle soit là, près de lui. Et comme le héros de *la Griffe*, il va jusqu'à supplier James de la lui laisser. James refuse, naturellement. Mais Irène n'a rien dit. Et c'est Guillaume qu'elle choisit. Elle se sent liée à cette déchéance.

Pourquoi? il nous est impossible de le démêler. Le devoir, il n'en a jamais été question. Elle n'a jamais eu d'amour, pas même d'heureux souvenirs. Le sentiment de sa jeunesse gâchée et perdue ne lui apporte que de l'amertume. D'où lui vient cette étrange pitié? La pitié n'est pas une plante qui pousse sur les terrains secs. J'ajouterai que cette pitié nous laisse indifférents. Ni Bourgade, ni sa femme n'ont réussi à nous toucher. Leurs caractères donnés, il eût été plus rationnel de voir les deux amants partir ensemble, abandonnant Guillaume dont une paire de gendarmes eût suspendu les imprécations. Le véritable dénouement était là. L'héroïne de *Samson*, qui consent à suivre Bréchart ruiné, se comprend mieux. Bréchart lui a donné une formidable preuve de son amour : il s'est totalement dépouillé pour la libérer d'un ignoble amant. Mais Irène Bourgade reste inexpliquée. Cet inachèvement des caractères montre bien la faiblesse d'un art qui tire sa fausse puissance de situations ingénieusement combinées, et les coups de théâtre du deuxième acte ne suffisent pas à faire de cette pièce de Grand Guignol une bonne pièce.

On a reproché à M. Le Bargy d'avoir joué le rôle de Guillaume Bourgade sur un diapason trop élevé. En effet, il étonne au premier acte, mais simplement parce que la colère du financier devant la résistance de James nous déconcerte. Nous n'en connaissons la cause que plus tard. J'estime au contraire que M. Le Bargy a interprété à merveille ce personnage qui se débat dans le vol, l'adultère et la mort comme un vautour englué qui tâche à se désempêtrer, et il a mimé la scène du sui-

cide avec une terreur autrement impressionnante, parce que moins grimaçante, que les masques trop contractés des acteurs italiens. Mme Bartet est admirable au premier acte dans sa grâce souveraine et distante, puis dans sa faiblesse amoureuse. Elle est contrainte, au second, à des effets trop violents par les éclats de son partenaire, et bien que ce déchaînement ne la trouve pas imparfaite, on est tenté de plaindre cette Andromaque ou cette Bérénice brisée par le mal romantique. M. Grand joue le rôle de James en beau ténébreux.

C'est égal, si la Comédie-Française reprenait maintenant *Connais-toi* de M. Paul Hervieu, *la Nouvelle Idole* de M. de Curel, ou *le Duel* de M. Lavedan, nous reverrions avec une joie indicible, avec un véritable soulagement, sur cette scène occupée par les marionnettes de M. Wolff ou par les fripons de M. Bernstein, des êtres enfin pourvus d'un peu de noblesse humaine. Et je répéterai une fois de plus que, seule, la qualité les personnages permet au grand art les amples développements. Quand Racine veut nous peindre un monstre, il choisit l'heure où Néron, incertain, interroge encore l'obscur chemin du crime, et Phèdre, toute crispée dans l'effroi de ce qu'elle a découvert en elle-même, effrayée par l'odeur de l'inceste, ne la répandra sur elle comme un parfum précieux que sous l'empire de la plus atroce jalousie et du plus cruel désespoir. La lutte intérieure est indispensable à la peinture tragique des sentiments. La supprimer, c'est livrer le champ au théâtre d'intrigue ou aux ébats forcenés de brutes impulsives.

II

Dans un petit livre plein de finesse et de subtilité, *la Victime*, M. Fernand Vandérem soutenait le paradoxe le plus imprévu. On a coutume, non sans raison certes, de plaindre l'enfant tiraillé entre deux époux qui divorcent : cette *victime*, selon M. Vandérem, était au contraire un favori de la fortune. Son père et sa mère, en effet, se disputaient ses faveurs à coups de cadeaux, par une surenchère de gâteries, si bien que, lorsqu'ils s'avisaient de vouloir se réconcilier, l'enfant y mettait bon ordre et s'y opposait résolument. La réconciliation, il ne la désirait point. Après, on recommencerait de le punir, et il cesserait de bénéficier d'une rivalité de sollicitude.

J'imagine que l'idée première de *Papa*, la nouvelle pièce, le nouveau succès de MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet, est un paradoxe du même genre. Depuis le romantisme, notre époque sensible s'est penchée sur le fils naturel pour le plaindre et pour le protéger. Une littérature exaltée a flétri l'injustice de son sort par la voix éloquente de George Sand et de Dumas fils. Des législateurs compatissants ont entrepris de refaire un code à son usage afin de l'assimiler à l'enfant légitime, et c'est là un nouveau témoignage de la guerre déclarée à la famille depuis la Révolution. Eh bien, se sont dit nos deux auteurs dramatiques, que de pitié dépensée en

pure perte ! Il y a là un procès à reviser. L'enfant naturel, mais il n'est pas de gaillard plus heureux ! Il a la chance d'être dispensé de tout respect et de toute obéissance, et Dieu sait si notre temps se passe volontiers d'obéissance et de respect ! L'individualisme qui satisfait toutes nos tendances lui est recommandé, à lui, puisqu'il est tout seul. Prenons donc un de ces veinards, et montrons-le malheureux du jour où il rentre, bien malgré lui, dans la légitimité. L'injustice n'est pas qu'il soit naturel, mais qu'il puisse cesser de l'être sans son assentiment. Car on a le droit abominable de légitimer son enfant sans le consulter !...

Oui, je crois bien que telle fut l'idée première de *Papa.* Elle est assez cocasse et divertissante pour qu'on puisse la prêter aux auteurs du *Bois sacré.* Mais l'ironie en eût été assez difficile à maintenir durant toute une pièce. Un paradoxe oblige à tourner court. Il y a des longueurs dans le petit livre, si bref, de M. Vandérem. C'est pourquoi MM. de Flers et de Caillavet ont traité leur sujet en comédie romanesque. Il a gardé sa fantaisie et il empêche qu'on accorde aux passages attendrissants toute leur importance. *Papa* aurait pu tourner au drame de famille, sans la sympathie, bien naturelle aussi, des auteurs pour leurs personnages, et sans un fond de santé et de belle humeur qui nous met en confiance et, d'avance, en joie.

Le fils naturel, c'est Jean Bernard. Il est né, s'il vous plaît, des amours d'une sociétaire de la Comédie-Française et du comte de Larzac. L'actrice est décédée peu après sa naissance. Et le comte est parti pour occuper des postes diploma-

tiques à l'étranger. On ne l'a pas abandonné tout à fait. On l'a pourvu d'un beau bien au soleil, une métairie à Lannemezan, aux environs de Tarbes. Il vit là, heureux, tranquille, servi par le ménage de paysans qui a été chargé de l'élever, les Aubrun, dont la fille est amoureuse du maître. Car il est le maître, il est son maître, il ne dépend de personne, et il mène une existence de gentilhomme campagnard qui lui convient à merveille. Ajoutez qu'il reçoit les visites d'une jolie voisine, Georgina Coursan, une Roumaine dont le père, un spéculateur, a été ruiné et qui a dû venir se réfugier avec sa mère dans cette vallée perdue où elle se trouve avoir un petit domaine échappé au désastre. Il aime Georgina. Georgina est attirée vers lui par une bonne sympathie, une chaude camaraderie qui se changeraient aisément en amour. C'est donc le bonheur parfait. Mais paf ! voici la tuile qui tombe. Tandis que le jeune homme part pour la chasse, une automobile s'arrête devant la métairie et M. de Larzac en descend. Après vingt-huit ans d'oubli, ce vieux marcheur repentant s'est souvenu du fils qu'il avait dans un coin de France. L'incorrigible viveur a reçu, d'un rire insolent de femme, le premier avertissement de la vieillesse. Il tient à une fin de vie convenable, car il est correct. Et comme il a horreur de la solitude, il a pensé qu'il pourrait prendre avec lui son garçon, le reconnaître, le mettre à sa vraie place, en faire son héritier et, en attendant, son compagnon, son ami, son fils. C'est ce qu'il expose au curé de la paroisse, l'abbé Jocasse, en l'absence de Jean Bernard. Le petit va-t-il être content ? Car M. de Larzac ne fait pas bien son compte

d'années, et parce qu'il est demeuré jeune de caractère, il imagine son fils encore enfant. Le curé, qui a dû jadis être vicaire chez l'abbé Constantin et dont l'étonnement est aussi aimable que la bonhomie, reçoit cette avalanche de confidences et tâche à calmer le zèle bouillant de ce tardif catéchumène de la paternité. Le *petit* est un grand jeune homme un peu ombrageux et il vaut mieux le prévenir en douceur. M. de Larzac repartira sans retard pour Paris après cette belle équipée, et le curé avertira Jean qui s'en ira rejoindre son père.

Le second acte nous transporte à Paris. M. de Larzac attend son fils. Il a fait préparer un solennel acte de reconnaissance. Il est tout gonflé de sa générosité : ne va-t-il pas donner un état social, assurer l'avenir de son nom, la durée de sa race? L'instant est grandiose. Jean arrive de son village, et il commence par se tromper : il prend pour l'auteur de ses jours un ami du comte. L'entrée est manquée, mais le notaire arrive, et voici Jean Bernard promu vicomte de Larzac. Ses tribulations commencent aussitôt. Ce vieux monsieur, d'ailleurs sympathique, qui, hier, ne lui était de rien, a maintenant le droit d'exercer sur lui une autorité. Et il l'exerce incontinent. Le changement de ton de M. de Larzac, dans la même scène, avant et après la reconnaissance, est extrêmement comique. De plus, comme les manières de ce jeune sauvage font le désespoir d'un homme si poli, il entreprend de les corriger. Il veut lui apprendre le monde, la vie, l'honneur. Jean se montre fort récalcitrant. Et même, j'ai cru que ce conflit entre un Huron et la vie parisienne, cette arrivée d'un

nouveau Persan au beau milieu de la civilisation la plus raffinée nous vaudraient la jolie critique de nos usages et de nos préjugés, mais ce serait une autre pièce. Pour un peu, M. de Larzac chercherait lui-même une maîtresse à son fils, afin de le former plus vite. Il y a chez ce correct vieillard de l'entremetteuse. Mais Jean est fiancé. Un mot de Georgina lui apporte le consentement de la jeune fille. Ainsi braverait-il les séductions de Paris. Outré, M. de Larzac s'oppose à ce mariage. Il a, par surcroît, de bonnes raisons de s'y opposer : n'a-t-il pas connu jadis le père de Georgina, désastreux Roumain, dont le faste cachait d'assez vilaines spéculations, métèque peu scrupuleux qui mourut à temps pour éviter les poursuites judiciaires? Mais Jean n'a rien voulu entendre. Il en a déjà assez de l'état d'enfant légitime. Depuis qu'il n'est plus naturel, tout le contrarie. Et il retourne dans sa bonne ferme, après avoir fait claquer les portes du domicile paternel. A peine est-il parti que Georgina débarque. Son mot envoyé, elle a été prise de scrupules. Elle ne se sent pas tout à fait digne de son fiancé, et elle venait pour le dire à M. de Larzac et le prier d'empêcher ce mariage. M. de Larzac, qui se préparait à la prévenir elle-même de l'ignominie de son père (espérons pour lui qu'il ne l'eût fait en aucun cas), l'écoute, d'abord avec méfiance, — mais ce vieux marcheur est incapable de se méfier longtemps d'une femme, — puis avec intérêt, et enfin avec sympathie. Et voilà : elle était bien seule, là-bas dans sa vallée pyrénéenne, elle se sentait reprise à certaines heures par la nostalgie de la vie de luxe qu'elle avait menée du temps paternel ; un

jour, gênée, elle accepta un prêt d'argent d'un riche voisin ; celui-ci l'attira chez lui, elle savait pourquoi elle y allait, mais quand elle le vit, déjà vieux, tout bouffi de désir, elle lui éclata de rire au nez et se sauva ; son humeur l'avait protégée. Ce n'est peut-être pas une protection bien sûre pour une jeune fille. Elle a rendu ensuite l'argent, peu à peu, en travaillant à des accessoires de cotillon, petits ouvrages portés par les femmes qui vont au bal et faits par celles-là qui n'y sont jamais allées. La confession de Georgina témoigne d'un bienfaisant retour sur elle-même. Elle n'empêche point la jeune Roumaine de laisser une impression inquiétante : il y a un ver dans ce beau fruit. Quant à Larzac, éternelle dupe de l'éternel féminin, il est immédiatement emballé. Il accompagnera Georgina et la mariera lui-même avec Jean.

Au théâtre, les vieillards sont aujourd'hui à la mode. C'est étonnant ce que nos auteurs ont de complaisance pour eux ! Après avoir gentiment reculé l'âge de l'amour, pour leur être agréables, ils leur accordent maintenant toutes les supériorités sur les jeunes gens. Après tout, ceux-ci ont déjà leur magnifique, leur admirable jeunesse. C'est bien assez ; qu'ils s'en contentent et qu'ils laissent tout le reste aux vieux ! Ceux-ci en ont besoin, les pauvres, pour se consoler. Il est tout à fait juste et équitable de leur distribuer le succès, les femmes, l'amour, le plaisir. La jeunesse, eh bien, c'est la jeunesse ; cela doit lui suffire, cette belle jeunesse toute nue : qu'elle se contemple elle-même, comme Narcisse dans l'eau pure, et reste bien sagement devant ce miroir qui lui cache

la vie. Pendant ce temps les vieillards mèneront la danse. A la Comédie-Française, Guillaume Bourgade, usé, ruiné et déconsidéré, réclame impérieusement Irène qui le préfère dans ce piteux état à son jeune amant ; à la Renaissance, Fontanet père souffle Mme Alain à Fontanet fils ; vous allez voir au Gymnase M. de Larzac enlever prestement à Jean sa fiancée. C'est un spectacle réconfortant et consolant pour le public qui envisage devant lui une longue carrière amoureuse. Les vieux messieurs se redressent à l'orchestre, les vieilles dames — s'il en existe encore — se rengorgent dans leurs loges. Les jeunes gens songent qu'en attendant cet heureux état de la vieillesse il ne leur sera peut-être bientôt plus permis de prendre quelques modestes acomptes. Et si l'on demande à quoi rêvent les jeunes filles, c'est sans doute au bonheur futur de teindre leurs cheveux blancs. Dans Molière on bernait des quadragénaires qu'on traitait en ancêtres. Les burgraves prennent aujourd'hui une éclatante revanche. Descendus de leurs cadres, ils piaffent, ils étincellent, ils caracolent. Bientôt on ne pourra plus les tenir. — Quand donc aurai-je soixante ans? soupirera Don Juan. Et Chérubin se pendra de désespoir, tant il découvrira de mornes années de jeunesse avant cet âge privilégié de la séduction. On recevait jadis un avertissement des jours qui passaient et l'on s'apprêtait, pour les derniers, à un peu de recueillement, de silence et de méditation. Nous avons changé tout cela. La vie finira en feu d'artifice, avec apothéose. Un Roméo ataxique et une Juliette écroulée nous montreront comment on s'achemine, couronné de pampre, vers le fatal

rivage. Et c'est pourquoi, à la ville, on ne rencontre que petits vieux fringants, remuants et frétillants, reniflant les dames avec insolence et ne comprenant point que des hommes sans maturité osent encore les leur disputer. Après tout, n'ont-ils pas leurs raisons? On a supprimé des relations la politesse, la déférence, le respect. Notre rage égalitaire ne supporte plus l'autorité de l'expérience, le souvenir des services rendus. Nous sommes ennemis de toute hiérarchie, nous voulons écarter le passé et ne nous occuper que du moment présent. Ces vieillards se défendent. Ils se défendent avec intrépidité. On ne veut pas attendre leur succession? Eh bien, ils mangeront leur bien tout vifs, et s'ils n'ont plus de dents, ils achèteront des râteliers. Ne convient-il pas à notre monde à l'envers de glorifier la sénilité?

Je n'oublie point M. de Larzac, comme vous le pourriez croire. Il a accompagné Georgina à Lannemezan. Et par habitude il fait la cour à la jeune fille, une cour mi-amoureuse mi-paternelle, mais la paternité, il s'y est mis trop tard. C'est Jean, son fils, qui démêle la vérité. Georgina, créature de luxe et de plaisir, prend bien plus d'agrément aux propos mondains du vieux viveur qu'aux franches paroles de son jeune fiancé. M. de Larzac évoque pour elle une existence de fêtes à laquelle elle se sent préparée, tandis que Jean, c'est la campagne. Elle préfère le foie gras à la soupe. Et Jean les éclaire enfin sur eux-mêmes. Ils font bien quelques façons, à cause de lui. Mais c'est lui qui mariera son père. Voilà ce que c'est que la famille. L'enfant naturel l'a appris à ses dépens.

La pièce de MM. de Flers et de Caillavet n'a

pas tout à fait le ton que je lui ai donné. Ils voudraient nous faire prendre au sérieux les amours de Jean. Mais nous ne pouvons pas pleurer avec ce jeune homme qui a la chance d'être débarrassé à la fois de son trop jeune père et de l'équivoque Georgina. Ce plaisant ouvrage flotte entre *l'Amour veille* et *le Bois sacré*. Il me semble que je l'eusse fait pencher davantage vers *le Bois sacré*. Le paradoxe qui est à la base de *Papa* le conduisait naturellement à la comédie. Quant à la rivalité du père et du fils, elle aurait pu être choquante, mais les heureux auteurs de *Papa* donnent un air de santé aux sujets les plus dangereux et côtoient les abîmes avec sécurité. M. de Larzac n'est pas pervers pour un denier : il a une ingénuité d'enfant qui perd sa culotte. Ce théâtre-là n'est pas malsain. L'éloge n'est pas mince. De tant d'autres spectacles on sort avec l'impression qu'on emporte des microbes de fièvre typhoïde, des bacilles de choléra, tant on y respire une atmosphère empoisonnée.

Ce que je reprocherai à *Papa*, c'est un excès d'habileté qui lui communique un certain air factice, et c'est encore, de-ci, de-là, une préciosité de langage qui compose des mots trop jolis. Il faut prendre garde aujourd'hui au gongorisme littéraire. Ce gongorisme foisonne dans *le Vieil homme* où les sentiments se trouvent constamment transposés sous une forme artificielle. Mais on en trouve jusque dans les romans ruraux. Ouvrez, par exemple, cette *Marie-Claire* de Mme Audoux dont on a beaucoup parlé. Vous y trouverez, avec stupéfaction, des passages comme celui-ci, où elle raconte que, petite bergère en Sologne, elle sort

ses moutons par la neige : « Les moutons ne trouvaient rien à manger ; ils couraient de tous côtés. Je ne les laissais pas s'écarter ; *ils ressemblaient eux-mêmes à de la neige qui aurait bougé...* » Il me suffit d'une phrase comme celle-là pour mettre en doute la sincérité de ces impressions paysannes. Cette bergère n'a donc jamais vu de moutons ? Elle nous dit qu'elle conduisait les siens aux champs par la neige, et dans la même page où elle note que cette neige *l'éblouissait*, elle lui compare ses moutons ! Mais des moutons sur la neige, petite bergère, font une tache jaunâtre, sale et pleine d'ombre, même les plus propres, même les plus blancs. Apprenez-le, puisque vous ne le savez pas. Par curiosité allez les regarder, un jour d'hiver. Ce sera bien la première fois que vous en aurez vu. Petite bergère, vous écrivez comme un vieil homme de lettres enfermé dans son cabinet, les pieds au chaud dans sa chancelière, et les fenêtres closes. Pensez-vous que nous ignorons à ce point la campagne ? Pauvre campagne qu'on ne sait plus regarder ! Combien de poètes ont célébré *le soir qui descend sur la vallée!* Or le soir ne descend pas, il monte. Il occupe d'abord les plaines, puis il gravit les pentes, il atteint les sommets. On s'aperçoit bien aujourd'hui que les gens des villes ne se laissent plus tenter par la paix des champs et se hâtent, l'été, de retrouver dans leurs villégiatures leurs habitudes et leurs partenaires. Ils ne se décrassent plus de toutes les poudres et de toutes les pâtes dont ils fardent, consciemment ou non, leurs sentiments.

La santé que je trouve à des pièces comme *le Roi*, *le Bois sacré*, *Papa*, me fait souhaiter que leurs

auteurs abordent les grands sujets de comédie contemporaine. Nous avons nos femmes savantes, nos bourgeois gentilshommes, nos tartuffes auxquels nous ajoutons force types nouveaux : c'est là une matière merveilleuse, bien digne de retenir l'attention d'un auteur dramatique.

III

Comment la chronique dramatique ne s'occuperait-elle pas des conférences de Maurice Donnay sur Molière? Savez-vous à quoi elles ressemblent, ces conférences? Au portrait d'Armande Béjart à dix-huit ans. Voici comment M. Donnay nous représente la comédienne : « Armande est une jeune personne toute pleine de grâce, maigre comme il convient à cet âge, avec des angles où la passion s'accroche, des pointes par où l'électricité sort... » Je n'aurai point l'impertinence d'attribuer de la maigreur à la critique de M. Donnay, même la maigreur la plus savoureuse, je dirai plutôt qu'elle sait glisser légèrement et ne pas s'alourdir du poids de l'érudition. Dans son bagage elle a préféré le texte pour se mieux charger elle-même du commentaire, et comme elle a raison ! On a beaucoup parlé de Molière depuis deux siècles et demi. Nous ne demandons pas à M. Donnay le résumé de ce qu'on en a pensé avant lui, mais bien ce qu'il en pense lui-même. Alors, prenons garde aux jolis angles *où la passion s'accroche*, aux fines pointes aiguisées *par où l'électricité sort*. Pre-

nons-y garde, parce que la voix nonchalante du conférencier indique gentiment, mais ne souligne jamais.

Je goûte fort la manière de M. Maurice Donnay conférencier. Il entre avec un sourire un peu gêné, le sourire d'un timide qui va risquer une déclaration, et qui sait que cette déclaration durera une heure, montre en main, et qu'il n'y a pas moyen de faire des coupures. Il n'est pas fâché de parler en public, mais il voudrait que ce fût tout de suite fini. Le voilà assis, et son lorgnon bien assujetti. Il dévide sa harangue immédiatement, sans aucun de ces petits préparatifs d'orateur amusants à observer. Il part à la bonne franquette, un peu trop vite, et pas trop bien. Mais au bout de quelques phrases il s'aperçoit que ça va tout seul, il se modère, il se domine, et bientôt il s'amuse. Il n'y a pas trace de cabotinage chez cet auteur dramatique. La voix est un peu voilée, un peu monotone, enveloppante comme celle d'un abbé qui prêcherait une retraite à des dames, et brusquée parfois par des intonations militaires. Elle ne fait pas un sort aux mots d'esprit, ni aux fins de phrase. Et cependant, quand un bon passage va venir, on le devine à l'expression des lèvres gourmandes. Je me trouvais placé, à la dernière conférence, celle sur *l'Ecole des femmes*, dans le voisinage de Mlle Leconte, de la Comédie-Française. Elle ne perdait pas une nuance. Ses yeux se plissaient de plaisir. La lettre d'Agnès amoureuse obtint d'elle une moue mélancolique, et les vers sur *la tarte à la crème* un joli rire sournois qu'elle se hâta d'étouffer. Mlle Leconte qui, sur la scène, a tant de grâce et de jeune gaieté, tant de clarté,

si je puis dire, se révélait exquise dans un rôle qu'elle n'a pas accoutumé de remplir, celui du public. Doucement, dans son petit coin discret, sans le savoir, elle mimait à ravir la conférence.

Les pointes n'y manquaient pas. Il y en avait encore davantage qu'à la précédente où l'on ne fut pas embarrassé d'en relever dans le goût de celles-ci : — *La marquise de Rambouillet ne recevait que des femmes irréprochables. Ainsi elle évitait l'encombrement. — Il est telle comédie que les comédiens ne savent pas jouer : prendre plaisir au succès des confrères,* — ou de cette autre, qui dégageait un peu trop d'électricité, sur les filles qui, en se mariant, régularisent la situation de leurs mères. L'auteur de *l'Autre Danger* avait surpris dans cette situation lamentable plus de douleur et de cruauté.

A propos de *l'Ecole des femmes*, M. Maurice Donnay ne nous a pas caché son horreur d'Arnolphe. Arnolphe est, vous le savez, un quadragénaire qui déteste les femmes savantes, et qui déclare que la science d'une femme doit se borner à savoir prier Dieu, aimer son mari, coudre et filer. *Filer*, elles le savent aujourd'hui, mais d'une autre manière. Arnolphe est odieux, j'en tombe d'accord, mais tout de même n'avons-nous pas abusé des *maris pacifiques?* L'évolution du mari au théâtre a été un peu trop complète. Nous avons eu, ces temps derniers, la mode des maris qui, non contents d'être trompés, se sont élevés jusqu'à l'abnégation en arrangeant eux-mêmes les affaires de cœur de leurs femmes. Oui, nous avons eu, après les *Cocus imaginaires* de Molière, les cocus roma-

nesques, les cocus héroïques, sans compter les cocus utilitaires. J'aime autant Arnolphe.

Arnolphe me fait penser à ce duc de la Meilleraie qui, déjà mûr, avait épousé Hortense Mancini. Elle avait seize ans, elle était belle à miracle. Or il était despotique, soupçonneux et maniaque, en un mot insupportable. Il épiait, grondait, ordonnait tout le jour. Et la nuit, pris de peur, il réveillait ses gens, allumait des flambeaux et courait sus aux fantômes. Nièce de Mazarin, sa femme avait reçu en dot vingt millions. Il les jetait par les fenêtres, sous prétexte que cette fortune était mal acquise. « Je suis bien aise, disait-il, qu'on me fasse des procès sur tous les biens que j'ai eus de M. le Cardinal ; je les crois mal acquis et du moins, quand j'ai un arrêt en ma faveur, c'est un titre, et ma conscience est en repos. »

Mais il n'avait pas épousé une Agnès. Les trois Mancini, au dix-septième siècle, sont aussi loin des ingénues que des précieuses. Elles manquent à la galerie de Molière. Elles représentent par avance les *demi-vierges* étangères, ces belles métèques que nous avons vues fleurir depuis lors. Hortense n'était pas d'humeur à supporter longtemps un mari fantasque qu'elle avait épousé pour avoir un titre. Mais elle avait plus de goût pour le vin et pour le jeu que pour l'amour. « Au dix-septième siècle, dit un historien, on jouait beaucoup, mais on jouait mal. D'abord, on trichait avec une effronterie que la magistrature tolère à peine dans les casinos de notre temps. » Mme de la Meilleraie n'entendait pas que le jeu nuisît à ses charmes. Aussi avait-elle imaginé de cacher son visage sous un masque afin qu'on ne vît pas

les grimaces qu'elle faisait quand elle gagnait et surtout quand elle perdait. Cette passion du jeu absorba ses dernières années. Installée en Angleterre, elle finit par s'y livrer exclusivement. Après sa mort, le duc, son époux, dut acquitter ses dettes pour délivrer son corps qui était saisi à la requête des créanciers à qui elle avait emprunté de l'argent. Il revint en France avec le cercueil qu'il garda toujours auprès de lui, et qu'il emmenait dans ses équipages chaque fois qu'il changeait de résidence. Contre la coutume, c'est la mort qui lui restitua sa femme.

Arnolphe, lui, avait imaginé de faire de sa femme un cadavre. Au moins, dans *l'Ecole des Femmes*, c'est la jeunesse qui triomphe. Et il suffit à une jeune fille d'apercevoir un jeune homme pour avoir l'esprit de le préférer à un homme mûr.

IV (1)

Je causais, un de ces derniers matins, avec M. Émile Faguet du roman philosophique, si commode pour déguiser certaines vérités, et je m'étonnais que le genre ne l'eût jamais tenté. Lui qui communique aux idées tant de vie, comment n'avait-il jamais songé à les habiller en hommes et en femmes, en marionnettes dont il tirerait les

(1) Fragment d'un discours prononcé à l'inauguration de l'hôtel du *Foyer*, le 31 janvier 1911.

ficelles? Aussitôt, avec sa vivacité coutumière, il me désigna un tiroir.

— C'est fait, me dit-il négligemment, en auteur qu'on ne prend jamais sans vert.

Je ne m'étonnai pas trop : l'activité littéraire de M. Faguet est proverbiale. Déjà il reprenait — et l'excuse de ma révélation, c'est l'espoir qu'elle hâtera la publication de ce petit ouvrage :

— J'ai écrit un *Arnolphe marié.* Arnolphe a élevé sa fille selon ses principes. Et, par ignorance, il advient à cette Agnès toutes sortes de méprises et de mésaventures fort cruelles à un père...

Arnolphe, vous le savez, est dans Molière le grand ennemi des femmes savantes :

— Non, non, dit-il.

... Je ne veux point d'un esprit qui soit haut,
Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut.
Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime,
Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime,
Et, s'il faut qu'avec elle on joue au corbillon,
Et qu'on vienne lui dire à son tour : « Qu'y met-on? »
Je veux qu'elle réponde : « Une tarte à la crème » ;
En un mot qu'elle soit d'une ignorance extrême ;
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.

A quoi Chrysale répond fort justement :

Mais comment voulez-vous, après tout, qu'une bête
Puisse jamais savoir ce que c'est qu'être honnête?
Outre qu'il est assez ennuyeux, que je crois,
D'avoir toute sa vie une bête avec soi...

Mais où diable Arnolphe trouverait-il aujourd'hui une femme aussi dépourvue? M. de Talleyrand a dû s'accommoder de la dernière. Vous

savez qu'il l'avait fait venir de fort loin et qu'il invitait volontiers ses amis à interroger la princesse sur le lieu de son origine, afin de goûter la satisfaction de l'entendre répondre, le plus simplement du monde : — Je suis d'Inde.

Si Molière revenait parmi nous, il récrirait *les Femmes savantes* plus volontiers, je crois, que *l'Ecole des femmes*. Armande est à la mode. Elle a son cabinet de travail, ou son laboratoire. Elle publie, ou elle invente. Elle va au Palais de Justice, ou à l'hôpital. Elle donne des conférences sur l'amour. Demain, elle entrera à l'Académie. On ne la rencontre point chez elle : comme Mme Benoîton, elle est toujours sortie. Ne faut-il pas qu'elle coure aux quatre coins de la ville pour accueillir dans son cerveau toutes les nouveautés? Son mari, si elle a eu le temps d'en prendre un et le loisir de le garder, ne saurait être que le prince consort.

Tandis que sous le nom de mari de Madame,
Je serais comme un saint que pas un ne réclame...

proteste encore Arnolphe qui eût fort goûté ce bon mot d'une femme d'esprit : « Il y a quelque chose de pire qu'un homme nul, c'est un homme annulé. »

Au fait, Arnolphe se fût contenté d'une femme qui aurait su prier Dieu, aimer son mari, coudre et filer. Ce n'est déjà pas si mal. Ces quatre opérations de l'arithmétique conjugale ne sont pas d'une science si commune. Armande, qui sait tout, les a peut-être oubliées. Vous confesserai-je qu'à l'exposition du délicieux peintre Willette, au Pavillon de Marsan, je me suis arrêté avec un plaisir bien vif devant une frise qui représentait des jeux

d'enfants : il y en avait un, un petit bonhomme pareil à un puéril Bacchus, qui donnait un grand coup de pied dans le livre que lisait sa sœur, et le livre volait au plafond. Qui sait si le fils d'Armande ne fera pas ce geste sacrilège? Mais dans le temps des femmes savantes, il n'y a plus d'enfants que sur les frises.

Tant de supériorités qu'il leur faut bien reconnaître ne risquent-elles point de leur en retirer d'autres? Le charme d'une Mme Récamier venait, affirme-t-on, de son art d'écouter. Mais si elle se met à parler tout le temps? Les hommes brillaient devant elle. Ils n'aiment rien tant que briller, ou croire, du moins, qu'ils brillent. Ne se détourneront-ils pas de ces rivales imprudentes qui leur ôtent cette confiance si nécessaire? Et n'arriveraient-ils pas à comprendre la réflexion de M. de Duras qui, après avoir été marié à l'une des femmes les plus remarquables de la Restauration, l'auteur d'*Ourika* et l'amie — naturellement — de Chateaubriand, pour atténuer la perte d'une compagne si remarquable dont il se sentait indigne, s'était remarié sans retard à une jeune fille assez mal douée : « On ne peut savoir, affirmait-il avec soulagement à un ami, le bonheur d'avoir plus d'esprit que sa femme. » C'était un plaisir dont il avait été si longtemps privé !

Mais entre Agnès et Armande, entre la coquette par ignorance et la pédante par excès de savoir, fort heureusement, il y a Henriette. L'éducation la meilleure est celle qui prépare directement à la vie. Or, la femme est une admirable réaliste. Il faut se garder de la déformer. Nous autres, hommes, plus aptes aux choses extérieures, nous

allons et venons, et n'éprouvons aucun étonnement à trouver notre maison toujours en état, de la cave au grenier, quand les moindres détails réclament une organisation et une surveillance. La femme est l'âme de la maison. Une Mme Benoîton, toujours sortie, conduit infailliblement la sienne à l'anarchie ou à la ruine. Il y a un art de la maîtresse de maison que l'on ne saurait négliger sans dommages. Un ami que j'ai prétend que cet art s'en va, et il en accuse la littérature :

— Autrefois, m'assure-t-il, et je vous prie de croire que je répudie ses paradoxes, une femme ne craignait pas d'aller à la cuisine. Quand elle donnait à dîner, elle s'occupait elle-même du menu, se montrait spécialement exigeante sur la nature des denrées, n'introduisait chez elle que des vins de bonne compagnie. On pouvait chez elle manger et boire en toute sécurité. Chacun se découvrait naturellement en verve, dépensait généreusement son esprit, s'étonnait même parfois d'en avoir tant et prenait de soi-même une opinion flatteuse.

— Et maintenant? hasardai-je.

— Maintenant, reprit-il, on ne sait plus ce qu'on mange ni ce qu'on boit. Ces dames ne daignent plus se mêler de la cave ni de la cuisine. Elles ont un maître d'hôtel et tout est dit. Il en est qui afferment l'office. Elles ignorent ce qui s'y passe de monstrueux, de barbare, d'hérétique. Un repas n'est plus qu'une réunion de gens angoissés qui attendent de sortir de table et s'efforcent de résister aux tentations de leur appétit. C'est un spectacle écœurant.

— Mais qui, objectai-je, n'a rien à démêler avec la littérature.

Pour le coup, il se fâcha :

— Rien à démêler? Vous n'avez donc pas compris? Mais toutes les maîtresses de maison composent aujourd'hui des poèmes ou des romans et le premier des arts, celui dont les productions sont indiscutables, le seul qui ait la sagesse de préférer quelques instants heureux à l'immortalité, l'art culinaire enfin, est moralement abandonné. Il est livré sans direction aux mains grossières des subalternes. Il se meurt, et l'on écrit des vers. Il se meurt, et l'on compose des romans. Et l'on fait de la chimie, beaucoup trop de chimie. Elles n'ont cure de cette décadence. Leur égoïsme est révoltant. Elles ont appris, elles, à causer sans boire ni manger. Mais nous, nous ne savons pas. Jamais un homme d'esprit ne fut totalement inférieur à table. Elles sont en train de supprimer la concurrence en l'empoisonnant...

Je prie mes lectrices d'excuser les sophismes de mon ami. La cuisine suffirait, elle, à séduire les hommes, et n'avons-nous pas perfectionné les lentilles d'Esaü? Le grave Joseph de Maistre, à Lausanne, ne tombait-il pas en arrêt devant une Bernoise qui savait confectionner quatorze espèces de gâteaux. Quatorze espèces de gâteaux, c'est un chiffre. Armande, qui sait tout, ne l'atteindrait peut-être pas. Une vieille fille bien spirituelle, qui avait beaucoup fréquenté les gens d'esprit, spécialement son cousin Benjamin et Mme de Staël et que cette dernière n'avait pas éblouie, Rosalie de Constant, donnant un jour à son frère des conseils sur l'éducation de sa fille, lui recommandait : « Enseigne-lui à faire la cuisine. La cuisine a beaucoup plus d'influence morale que tu ne

crois. Une femme doit savoir tout ce qui peut être utile à ceux avec lesquels elle vit, et son bonheur s'en trouvera bien. » Si c'est une femme qui parle de l'influence morale de la cuisine, on l'écoutera mieux.

Un tel chapitre, j'en conviens, ne méritait pas sans doute un tel développement. Mais ne fallait-il pas montrer l'importance de l'école ménagère? Pour bien commander, il importe de connaître le service, surtout, ajouterai-je, dans un temps où les questions domestiques se compliquent et exigent du tact, de l'autorité, de l'esprit de conduite. On représentait, il y a quelques années, avec beaucoup de succès, une petite comédie légère sur la grève de l'office. Les cuisines désertes laissaient à toute la maison une impression de vide et de misère. On ne mangeait plus parce que personne ne savait préparer un repas. Ces dames, incompétentes, subissaient réellement les effets de leur détachement. Seul, un vieil homme connu pour sa gourmandise continuait tranquillement sa vie méthodique et bien nourrie : il avait épousé sa cuisinière.

Voilà une supériorité qu'il s'agit de conquérir. Toute direction implique le savoir. Il est encore une autre supériorité matérielle qui convient à la femme : celle des soins à donner aux malades. Les maux viennent si vite, surtout aux enfants, et les accidents sont sans nombre. Il s'agit de ne pas perdre la tête avant l'arrivée du médecin. A la campagne, il peut tarder longtemps. Faire un bandage, arrêter le sang qui coule, deviner avec un flair maternel la potion utile, ce sont là des choses où la femme se montre naturellement plus adroite

et plus rapide que l'homme. Encore faut-il qu'elle sache se servir de ses jolis doigts et que le moindre bobo ne l'affole pas. D'autant plus que ces soins-là, elle les devra offrir non seulement aux siens, — et par *siens*, j'entends aussi, selon la mode d'autrefois, son personnel, — mais, à la campagne, aux fermiers, aux ouvriers agricoles, aux voisins, et, partout, aux malheureux. Elle sera bien vite une petite providence si on la sait habile et si elle a donné des preuves de son sang-froid. Mais n'en ont-elles pas donné, et d'une admirable façon, lors des inondations dernières? Je suis entré dans l'une ou l'autre des salles organisées dans mon quartier par la Croix-Rouge : il y avait des fricots tentateurs et surtout il y avait des rescapés qui respiraient avec plaisir, et qui, pansés et nourris, regardaient avec gratitude leurs dames de charité.

Je voudrais aussi qu'on enseignât aux femmes le soin de la terre. Une Mme de Sévigné connaissait les plantes de son potager et cueillait ses fleurs de ses propres mains. Cela ne l'empêcha ni de lire ni d'écrire, et assez joliment. Elle faisait elle-même ses comptes de fermages. La campagne n'était pas pour elle ce qu'elle est en train de devenir aujourd'hui : un changement de décor à vue. Aujourd'hui, on circule en automobile, on ne se fixe plus, on ne veut plus avoir de domaine. Bientôt il n'y aura plus aucun rapport entre les gens de la ville et les ruraux, et, pis encore, entre l'humanité qui jouit et celle qui travaille. Un des points de contact les plus précieux, c'était la vie à la campagne. On lui préfère la villégiature. Je crois que rien n'est plus malsain ni plus dangereux. Car la campagne, c'était la possibilité de

se reconnaître, de se retrouver, de se ressaisir, de reprendre un peu de santé et de bon sens dans ses jugements et ses sentiments sans cesse faussés par les exemples d'une vie artificielle.

Un peu de droit complétera fort utilement cette partie de l'éducation pratique de la femme. La connaissance du droit est un complément indispensable d'instruction. Je n'ai jamais compris qu'on ne l'imposât pas. Il est nécessaire de savoir ce que c'est qu'un bail, un contrat, le contrat de mariage, un testament, puisque tous les jours on en a besoin. Ce n'est ni long ni difficile. Il n'est pas équitable qu'un mari prenne des décisions importantes pour les biens de la communauté sans consulter sa femme. Une femme peut devenir veuve avec des domaines importants. Rappelez-vous cette effroyable pièce d'Henry Becque, *les Corbeaux*, où la mort du père de famille livre sans défense la femme et les trois filles à la rapacité des hommes de loi. Pourquoi sont-elles si dépourvues, si dénuées? Pourquoi les a-t-on toujours traitées en incapables? Pourquoi ne les a-t-on jamais initiées à des difficultés qui se rencontrent couramment dans la vie, — dans la vie que la mort bouscule impitoyablement? Il y a bien de l'injustice dans cet antiféminisme d'autrefois qui, impuissant à protéger la femme, la tenait à l'écart de tout comme inapte à comprendre les affaires matérielles auxquelles, au contraire, un réalisme naturel la prépare. Autrefois? C'est hier qu'il faudrait dire. Au moyen âge, la femme recevait de son mari, souvent absent, la direction totale du patrimoine. Cette direction était parfois considérable. Or, elles y excellaient si bien que plu-

sieurs d'entre elles furent appelées à des charges municipales.

Sur l'instruction, je ne m'étendrai pas. A quoi bon? N'est-il pas admis qu'une jeune fille doit tout savoir? Tout, c'est peut-être beaucoup. Elle doit surtout se préparer à son rôle de femme. Même si elle ne se marie pas, n'est-ce pas un rôle de femme qu'elle remplira? N'est-ce pas d'elle que tant de malheureux attendent une parole de grâce et de charité? Et n'est-elle pas capable d'enchanter le travail comme la maison? Je lui souhaite surtout une instruction simplifiée, harmonieuse, dont les lignes générales ne soient pas heurtées. Il y a beaucoup de désordre aujourd'hui dans les cerveaux. L'homme essaye beaucoup d'idées, beaucoup d'erreurs. Il imagine bien des systèmes. La manie de l'abstraction l'a saisi, et il raisonne hors de la réalité quotidienne. Le résultat est que nous ne savons guère où nous allons. La femme, quand elle n'est pas dévoyée, distingue mieux que nous les points de repère, découvre naturellement sous ses pieds les fortes et sûres racines de la tradition. Elle devine les mauvais chemins, les sentiers hasardeux. Elle voit dans notre nuit la veilleuse qui ne s'éteint pas.

Que son instruction soit solide et la serve dans sa nature traditionnelle et religieuse, surtout dans un temps où elle doit défendre ses enfants et elle-même contre l'envahissement journalier, insinuant ou insolent, de doctrines qui, remettant sans cesse en cause tout ce qui repose sur la raison des siècles, excellent à désorganiser et à détruire. Songez que c'est elle qui prépare l'âme des enfants. Joseph de Maistre écrivait à sa fille Constance, qui lui repro-

chait de vouloir réduire la femme *au mérite assez vulgaire de faire des enfants :* « Voltaire a dit, à ce que tu me dis, car, pour moi, ma chère enfant, je n'en sais rien, — jamais je ne l'ai tant lu, et il y a trente ans que je n'en ai pas lu une ligne : que les femmes sont capables de faire tout ce que font les hommes. C'est un compliment fort poli pour les femmes ou bien c'est une des cent mille et mille sottises qu'il a dites dans sa vie. La vérité est précisément le contraire. Les femmes n'ont fait aucun chef-d'œuvre dans aucun genre, elles n'ont rien inventé... ni l'algèbre, ni le télescope... mais elles font quelque chose de plus grand que tout cela : c'est en leurs personnes, ma chère enfant, que se forme ce qu'il y a de plus excellent dans le monde : un honnête homme et une honnête femme. Si une demoiselle s'est laissé bien élever, si elle est docile, modeste et pieuse, elle élève des enfants qui lui ressemblent, et c'est le plus grand chef-d'œuvre du monde. »

De ces chefs-d'œuvre-là, il n'y en aura jamais trop, et surtout dans la France d'aujourd'hui. J'ajouterai, pour dire toute ma pensée, que j'aime assez qu'une femme ait un peu lu, avec choix. Les hommes se spécialisent de plus en plus ; ils n'ont, dit-on, pas le temps de faire autrement. C'est donc à la femme à maintenir chez nous le goût des idées générales, ce goût des lettres si compromis par tant de publications sottes ou malsaines et qui donne tant de charme aux jours et jette sur la réalité une importance nouvelle. Lire, c'est une occasion de causer, de réfléchir, de s'intéresser, de se perfectionner.

Surtout, enfin, elle sera la paix du foyer. Pour

qu'un homme donne toute sa mesure, il lui faut la sécurité intérieure. Comment regarderait-il en avant s'il craint qu'on le poignarde dans le dos? Et bien souvent ce sera lui qui demandera à sa femme le courage moral. Les capitulations de conscience, il en viendra quelquefois à les envisager, entraîné par son ambition, sa soif de succès, sa crainte de l'échec, son mépris de la Providence, les aspirations positives qu'il caresse. Elle saura l'avertir, lui montrer ce qu'il aurait dû voir, le droit chemin. Des deux lequel, ainsi, est le soutien?

Ce foyer qu'elle sauvegarde, il est un hôte qu'elle ne doit pas manquer d'y attirer, et c'est la pauvreté, la pauvreté qu'il faut qu'on voie, car donner sans connaître à qui l'on donne, c'est ne donner qu'à moitié. Savez-vous où un François de Sales, par exemple, apprit à connaître la pauvreté? Mais chez lui, tout simplement. Les pauvres étaient reçus à la cuisine. La cuisine était alors la plus belle pièce de la maison, la plus confortable, la mieux chauffée. On y venait avec plaisir pour y trouver du bien-être. Les ouvriers, les fermiers s'y asseyaient. On y mangeait, on y buvait. Les enfants y jouaient en contrebande. Le maître et la dame s'y arrêtaient, s'informaient des nouvelles. Il arrivait que les invités la traversaient et ils pouvaient constater, à la vue des broches et des marmites, à l'odeur aussi, qu'ils seraient les bienvenus. L'enfant vit là ses premiers pauvres. Il les interrogea, il les connut, et sa mère lui apprit la joie divine de la charité. Cette charité qui consiste avant tout dans la connaissance du pauvre, c'est le complément indispensable d'un vrai foyer...

MARS 1911

Vaudeville : *Le Tribun*, drame en trois actes de M. Paul BOURGET. — Porte-Saint-Martin : *L'Enfant de l'amour*, pièce en quatre actes de M. Henry BATAILLE. — Théâtre Réjane : *L'Oiseau bleu*, pièce en cinq actes et dix tableaux de M. Maurice MÆTERLINK.

I

De la pénétrante étude consacrée à M. Paul Bourget dans la *Revue des Deux Mondes* par M. Victor Giraud qui, redonnant à la critique littéraire toute son ampleur, surprend et canalise dans les œuvres contemporaines leurs grands courants de sensibilité et d'intelligence, je citerai cette conclusion : « Poète, philosophe et critique, presque également doué pour la pensée et pour le rêve, pour la lucidité consciente de l'analyse abstraite et pour cet état de pénombre et de demi-conscience si nécessaire à la création artistique, M. Paul Bourget a fait servir tous ses dons à une tâche essentielle : il a été un moraliste, *notre moraliste*. A ce titre, il a prononcé quelques-unes des paroles qui ont retenti le plus profondément peut-être dans la conscience contemporaine. » Le moraliste sait doser la vie individuelle et la vie collective, montrer l'enchaînement des actes, leurs ravages indi-

viduels ou sociaux, rechercher les causes et indiquer les effets, et ainsi remonter aux origines et laisser entrevoir les suites dans le temps qui continue de marcher. Le moraliste est un observateur qui discerne d'invisibles lois latentes sous les faits, et il aime assez la vie pour rechercher et désigner ce qui la diminue et ce qui, au contraire, assure sa force et sa durée. Cet amour même restitue l'ardeur émouvante de l'accent personnel à ses visions objectives. M. Bourget, dans un article sur George Sand, écrivait que pour elle « la grande affaire fut, comme pour Gœthe, non pas de produire des livres, mais de *développer sa pensée à travers ses livres* ». Ainsi pouvons-nous suivre la sienne du *Disciple* à *l'Etape*, de *la Barricade* au *Tribun*. Il est demeuré un positiviste, et c'est la méthode expérimentale qui l'a conduit aux doctrines traditionalistes.

Dans une sorte de préface qu'il a donnée au *Tribun* sous la forme d'un article de journal, il disait : « Plus j'ai observé notre époque, plus j'ai cru voir que toute une part des maux dont nous souffrons venait de la méconnaissance de cette loi, formulée également par le catholique Bonald et par l'empirique Auguste Comte, par le romancier Balzac et par le naturaliste Hæckel : « L'unité sociale est la famille et non l'individu... » Si cette loi est vraie, essayer d'organiser la société en fonction de l'individu, c'est proprement aller contre la nature. L'homme possède ce dangereux pouvoir. Il peut penser faux et imposer son erreur aux faits, jusqu'au moment où ceux-ci prennent leur revanche. Ils la prennent toujours... » Et cette revanche des faits, il la découvrait, par exemple,

dans le manque de personnalités marquantes précisément dans le temps qui a le plus caressé le développement personnel, comme s'il y avait une contradiction étrange entre *individualisme* et *individualité.* Contradiction aisément explicable : l'individualisme, en surexcitant les forces humaines par les appétits de jouissance, leur donne une exaltation factice et tarit les meilleures sources d'énergie qui ont besoin d'être captées, ordonnées, dirigées. Le meilleur rendement humain est obtenu par la subordination à une œuvre, par le sacrifice à une foi. L'ambition se lasse plus vite que le dévouement, si elle ne s'appuie pas sur un but qui la dépasse.

Ce don de saisir les formules de la vie sociale n'a jamais entravé chez M. Paul Bourget les créations de l'artiste. Par là même qu'il part de l'observation, il commence toujours par concrétiser et n'habille pas de vêtements humains des entités ou des théories. Ses personnages sont bien des êtres vivants, surpris en *action de vie,* — comme on dit des chasseurs qu'ils sont en *action de chasse,* — mais ils traînent avec eux les morceaux épars de leur temps. Comme un Cuvier reconstituant avec quelques ossements l'animalité antédiluvienne, comme un Balzac composant la suite logique de la Révolution avec la vision cahotique de forces débridées et désordonnées, M. Paul Bourget, rassemblant ces morceaux épars, les rattache par des liens impérieux, et frappé de l'impuissance des plus beaux destins individuels, il y retrouve les signes des erreurs générales. Ce poids des erreurs générales lui paraît si lourd que nul ne peut, le portant, faire un long et utile chemin. Aussi ne

craint-il pas de favoriser ceux qui en sont chargés. Son Monneron, son Darras, son Portal, malgré leur vertu, seront vaincus par la toute-puissance des faits nécessaires, et par là même ils rendront à cette toute-puissance un hommage plus complet.

Le Tribun, qui est sa quatrième pièce, est peut-être la meilleure. Son second acte est incontestablement un des plus pathétiques du théâtre contemporain. N'est-ce pas un phénomène littéraire assez rare, ce renouvellement d'un écrivain qui, après avoir excellé dans la critique et le roman, entreprend à cinquante-cinq ans d'aborder la scène et y impose avec succès des conflits tragiques qui, après nous avoir étreints jusqu'à l'angoisse, nous contraignent à réfléchir sur les plus graves problèmes de notre époque?

Portal, le principal protagoniste du *Tribun*, est un Monneron supérieur. De Monneron il a l'intransigeante honnêteté et la foi dans une société nouvelle bâtie de toutes pièces sur les principes révolutionnaires. Comme lui, il sort de l'Université, mais plus heureux que lui et plus richement doué, il est à même de peser sur son temps et d'avancer la réalisation de son idéal. En effet, son caractère et son talent oratoire l'ont conduit à occuper à la Chambre une place à part : parmi la bassesse parlementaire il commande le respect et l'admiration. Et il vient d'être appelé à la présidence du Conseil, après un discours où il a renversé le cabinet Delattre sur une question de fraudes dans les fournitures de la marine. Delattre lui-même est mis en cause dans ce nouveau Panama. Il y a eu collusion entre Moreau-Janville,

le grand industriel chargé des constructions navales, et un certain nombre de députés dont les votes ont été acquis par l'entremise du banquier Mayence, chargé par Moreau-Janville de cette louche besogne. Cette affaire Delattre, c'est la ruine, dans l'opinion publique, de l'ancienne société capitaliste, c'est la popularité du nouveau cabinet socialiste, c'est, pour lui, la possibilité de faire passer, par cette brèche large ouverte, ses plus importantes réformes. Et ces réformes tendent toutes à l'affranchissement, à l'épanouissement complet de l'individu. Avant de construire l'avenir sur cette base individualiste, il faut détruire les obstacles qui s'y opposent encore, et ces obstacles, dans un temps déjà laïcisé, sont tous représentés par la famille. C'est donc la famille qu'il importe d'atteindre : dans le mariage par l'élargissement du divorce, en attendant l'union libre ; dans la continuité matérielle, par la diminution de l'héritage au moyen des droits successoraux, en attendant sa suppression ; dans l'autorité paternelle, en réservant à l'État le privilège de l'éducation. Ainsi désemparée, la famille ne s'opposera plus au libre développement individuel. Elle ne sera plus une entrave au bonheur, une diminution de la personnalité. Portal tient en main les destinées de son pays. C'est ce qu'il explique à l'un de ses collègues du cabinet, Saillard, qui veut démissionner à la suite d'un scandale privé, sa femme enlevée par un ténor. Il n'y a pas de solidarité familiale, il n'y a plus, il ne doit plus y avoir que la grande solidarité humaine. La faute d'une femme, d'un fils ne saurait rejaillir sur soi. Il n'y a que des fautes individuelles. Et c'est, dans une œuvre d'art, une

marque de maîtrise, ce renforcement de l'action principale par les cas accessoires.

Portal est donc dans tout l'élan de la bataille, dans l'ivresse ambitieuse qui précède le triomphe. Il lui manque, il est vrai, la preuve qui doit accabler les concussionnaires, mais cette preuve, il est sur sa trace. La vie débordante du tribun n'a pu s'élargir à ce point sans la complicité d'une série de dévouements obscurs qu'il a acceptés avec simplicité pour la cause qu'il sert : dévouement de sa femme, associée — librement — à toutes ses idées et travaillant dans son ombre ; dévouement de son vieux camarade Bourdelot, pilier de café et bohème incorrigible, mais journaliste de premier ordre ; dévouement de son ami le bijoutier Claudel qui a mis au service de la cause les premiers fonds dont elle a eu besoin. Il a le plus naturellement du monde utilisé leurs services. Et s'il s'affligeait du départ de Claudel, que la perte d'un collier de perles de 150 000 francs, volé par un chevalier d'industrie, oblige à s'exiler au Transvaal avec sa femme et son enfant, il regrettait le partisan autant que l'ami. Or Claudel ne part plus : son mystérieux voleur lui a restitué 100 000 francs sous pli recommandé et il a pu faire face à ses échéances. Il vient en informer le ministre et lui demander son appui pour découvrir l'expéditeur de la lettre recommandée, car il a soupçonné du vol l'un de ses employés et il désire s'en excuser en toute certitude.

Ces deux affaires, d'apparences si dissemblables, celle du collier et celle des corruptions parlementaires, ont entre elles un lien. L'entremetteur Mayence avait gardé, pour se couvrir, un carnet

des talons de chèques. La preuve, la fameuse preuve tant cherchée par Portal, il la détient. Mais pour éviter les perquisitions, il a eu la maladresse de la déposer dans le coffre-fort d'une petite amie qu'il a dans le monde du théâtre, Micheline. Or il trompe cette Micheline qui, dans sa fureur jalouse, est allée elle-même porter le carnet révélateur au président du Conseil. En l'absence de celui-ci, elle a été reçue par son fils Georges qui est son chef de cabinet.

Ce Georges, dont je n'ai pas parlé encore, a mis à profit les théories paternelles. Ces théories ont commencé par lui infliger les plus cruelles souffrances, car il a grandi sans amour, entre un père absorbé par son travail et ses idées, et une mère qui vivait dans le rayonnement de cette trop forte volonté. L'individualisme, il en a connu d'abord la solitude. Ensuite, il a cherché son bonheur personnel. Le premier amour a pris pour lui une importance miraculeuse. Il a aimé Mme Claudel qu'il voyait chez ses parents et qui, la première, lui a témoigné un intérêt bientôt changé en tendresse. Elle a représenté pour lui toutes les chances de joie, et il n'a pu supporter l'idée de la perdre. Quand elle l'a avertie de son départ pour le Transvaal, il a bien essayé de la retenir pour lui seul, mais il s'est heurté à ces forces inconnues, la solidarité du foyer, le sentiment maternel : on ne quitte pas un époux ruiné et malheureux, on n'abandonne pas son enfant. Qu'est-ce donc que cette puissance familiale que, chez lui, il a toujours entendu nier? Pour garder Mme Claudel, il ne peut plus compter sur sa complicité. Et voici que l'occasion se présente

d'empêcher son départ. Le carnet que lui a remis cette Micheline, Mayence vient tâcher de le reprendre. Il n'a pas le choix des moyens, il offre cent mille francs au jeune homme contre la remise de la terrible preuve. Et après une lutte intérieure que l'on peut deviner, Georges Portal accepte le marché. La cause de son père ne le regarde pas, et pourquoi supporterait-il, quand il peut l'éviter, la douleur de son amour brisé? C'est donc lui qui a envoyé à Claudel les cent mille francs de la restitution par lettre recommandée. Ainsi, il gardera sa maîtresse.

Tout l'échafaudage des destins individuels — ambition ou amour — va s'écrouler brutalement au deuxième acte pour laisser en face l'un de l'autre un père et un fils pantelants et déchirés, qui vont reconnaître enfin le lien indestructible par lequel ils sont unis. Ces préparations, qui demandent à être suivies attentivement, aboutissent au plus terrible choc. Ce choc, il ne se produit pas précisément entre le fils et le père, car la puissance de l'un écrase trop vite la faiblesse de l'autre : il ébranle, il ouvre le cœur paternel jusqu'alors fermé. J'aurais souhaité que la faute de Georges dépendît davantage encore de son éducation, de sa formation, de l'application des principes affirmés par Portal, j'aurais voulu qu'il se défendît mieux, en attaquant. Mais le combat se livre dans l'âme même de Portal. C'est une lutte intérieure à quoi nous assistons, et l'une des plus pathétiques, après un cri de détresse poussé par le coupable.

Moreau-Janville et Mayence, toujours en proie aux soupçons et aux perquisitions, veulent en

finir. Ils tiennent le président du Conseil puisqu'ils ont acheté son fils. Mayence est persuadé que Portal n'est qu'un hypocrite, *de mèche* avec le jeune chef du cabinet. Moreau-Janville, meilleur connaisseur d'hommes, n'est pas si affirmatif. Ils ont demandé une audience au ministre qui les reçoit avec hauteur : il n'entendra rien qui ne soit rapporté au juge d'instruction. Mayence mène alors l'attaque, par une allusion directe au *sacrifice* qui leur doit assurer l'impunité. Portal, qui ne comprend pas, flaire une abominable diffamation. Comme un taureau, il se rue sur l'audacieux, et il le jette dehors. A l'autre maintenant. Mais Moreau-Janville lui sait mieux tenir tête. Il reconnaît l'avoir accusé à tort, il s'en excuse : est-ce sa faute, si voulant donner à son pays une forte marine de guerre, il a été rançonné à toutes les commissions, à tous les votes? Oui, il reconnaît la concussion, mais Portal ne peut pas la poursuivre. Une enquête faite sommairement dans son entourage l'en convaincra. « Vous coucherez tous au dépôt ce soir, affirme Portal, vous, Mayence et celui, quel qu'il soit, qui, chez moi, a commis l'infamie de vous vendre la preuve. — Je ne le crois pas, riposte Moreau-Janville. »

Quel qu'il soit! Portal a bientôt fait de le découvrir. En présence de sa femme et de Bourdelot, il contraint Georges à l'aveu. Impitoyable, il le livrera. Résolu à le livrer, il appelle le procureur de la République par le téléphone. Dans quelques instants, justice sera faite. Et il ne démissionnera pas, il restera à sa place. Le crime commis dans sa maison ne saurait l'engager. C'est alors que, demeuré seul avec lui, Georges demande tout

à coup : « Papa, faut-il que je me tue? » Cette question entre comme une flèche dans la poitrine de l'inflexible Portal. C'est l'appel suprême de l'être qui va périr. Comment abandonnerait-il son enfant? Il étouffe, il ploie sous l'affreuse demande. Et quand le procureur de la République arrive, il s'excuse de l'avoir dérangé pour des renseignements sur un projet de loi : le coupable est sauvé.

On a objecté que ce débat aurait pu se passer hors du conflit d'idées qui s'y trouve mêlé. Un père acquiert la preuve du crime de son fils. Le dénoncera-t-il? ou le protégera-t-il? L'objection ne peut naître que d'une analyse insuffisante. Au nom même de la famille, de la race, un père peut condamner son fils coupable. En le faisant, il immole son amour paternel à un idéal supérieur et il se frappe lui-même dans sa chair en frappant son enfant. Mais Portal nie l'importance du sentiment paternel. Emporté par son rôle de justicier, il croit simplement accomplir son devoir, défendre ses principes individualistes qui n'admettent aucune solidarité entre les générations. Et le cri de détresse de Georges vient subitement lui révéler à lui-même cette solidarité, ce lien de chair. La famille peut exiger le dur sacrifice d'un indigne descendant, mais ce sacrifice conscient a, dans sa cruauté, de la noblesse. Tandis que Portal découvre la famille et qu'en livrant son fils il s'atteint lui-même. Voilà ce qui particularise cette scène. Il n'y a pas là seulement un débat sentimental : tout un élément social s'y ajoute. Portal, homme d'État traditionaliste, aurait pu, pour obéir à sa conscience, livrer son fils, quitte à démis-

sionner pour le défendre et à invoquer ses propres services et le passé de sa famille pour compenser la faute. Portal, homme d'État individualiste, est contraint à retrouver en lui-même le sens paternel et, parce qu'il a supprimé tout ce qui pouvait retenir son enfant ou balancer ses démérites, il n'a plus que la ressource de le sauver. C'est le lien de chair qu'il n'a pu méconnaître qui le conduit aux solidarités et aux responsabilités morales.

Je résumerai brièvement le troisième acte qui, dans cette mélancolie qui suit les grandes crises, dégage une émotion moins forte, mais délicate et profonde. Mme Portal, la première, fait remonter à l'insuffisance de son foyer la défaillance de Georges. Il doit partir. Son père veut qu'il parte. Auparavant, elle voudrait les réconcilier. C'est Mme Claudel qui trouve le chemin de ce cœur révolté qu'elle connaît bien. Et quand Claudel qui a découvert son malheur accusera à son tour Portal d'avoir manqué à leur amitié en ne lui révélant pas l'origine de cet infâme argent qu'il a reçu et qu'il vient rendre, Portal, démissionnaire, vaincu, lui montre sa conscience ravagée. Le drame qu'il a traversé l'a touché non seulement au cœur, mais au cerveau. Peut-être s'est-il trompé. Avec la bonne foi de ceux qui cherchent réellement la vérité, s'il s'est trompé, si l'homme n'est jamais seul et demeure toujours dépendant, si la famille, et non l'individu, est la base sociale qu'on ne peut méconnaître sans errer, il le proclamera...

Tel est ce beau drame qui, dans sa sobriété et sa robustesse, soulève de si importantes vérités. M. Guitry trace de Portal, comme il avait fait

de l'Émigré, un portrait magnifique, inoubliable, d'un relief égal à celui de ce Bertin aîné d'Ingres qui est au musée du Louvre.

II

« ... Raymonde demeurait immobile, au bord de « la loge. Quelquefois elle se renversait en arrière, « se reculait comme si elle subissait un contact « intolérable.

« Elle-même ne se rendait pas compte de ces « mouvements instinctifs.

« — Qu'avez-vous? lui demandai-je.

« — Rien.

« — Vous n'avez pas l'air de vous amuser.

« — Je ne m'amuse pas, en effet.

« — Cette pièce vous déplaît?

« — Oh ! comment me plairait-elle?

« — Cependant, c'est de l'enthousiasme dans les « couloirs, pendant les entr'actes. Tout le monde « s'accorde sur la louange.

« — Je ne suis pas comme tout le monde. « Excusez-moi.

« ... De nouveau, la grande vague des sophismes « et des erreurs, de la folie érotique et du désordre « passionnel déferla, roula sur le public, le sub- « mergea. Je crois bien que dans toute la salle elle « ne rencontrait guère que ce front lisse de jeune « femme contre lequel elle venait se briser... (1). »

(1) *La Robe de laine.*

Cette répulsion, que je croyais trop rare quand je l'analysais dans *la Robe de laine*, je l'ai surprise plus d'une fois avec étonnement, avec satisfaction, aux représentations dernières. Elle faisait l'effet d'une brise fraîche dans une serre chaude. Les délicatesses, les pudeurs féminines ne sont point toutes mortes, et il y a encore, au théâtre, des choses qui les choquent. On ne subit pas sans révolte la façon équivoque dont Mme Fontanet, dans *le Vieil Homme*, caresse la sensibilité de son fils et dont elle excite ses confidences, ni, dans *l'Enfant de l'amour* qui pourrait s'appeler aussi *l'Apache filial*, l'intervention du fils de la courtisane Liane dans les affaires de celle-ci.

Mais, objectera-t-on, il ne s'agit que de littérature. L'auteur dramatique, le romancier, n'ont pas à se préoccuper de morale.

Cet argument littéraire n'est que spécieux. Il ne s'agit pas de limiter l'art au nom de la morale; il s'agit, au contraire, de l'élargir au nom de la vie. Lui seul, enfermé dans une alcôve, ne s'aperçoit pas qu'il étouffe aujourd'hui. Il n'a pas de fenêtres ouvertes sur le dehors. Éloigné d'elle, il truque la nature où il ne va plus se renouveler, et il peint une société d'exception, celle-là même qui lui offre le moins d'intérêt et de diversité esthétique. Il meurt d'individualisme et d'excès d'artifice, et ne s'aperçoit pas qu'il doit ses plus heureuses manifestations à l'agrandissement de l'homme par la société et par la conscience intime.

Il veut être indifférent au contenu? Mais l'art ne peut pas être indifférent au contenu, parce que l'art a pour base l'observation de la vie, et que cette observation lui doit enseigner les règles de

la vie. Regarder vivre, c'est se contenter des surfaces. Pénétrer la vie, c'est reconnaître l'ordre auquel elle obéit, qu'elle ne transgresse pas impunément, dont l'art, qui lui-même doit être ordonné, ne peut pas ne pas s'inspirer. L'importance du sujet est donc un de ses principes. Après Gœthe, comme je le rappelais récemment, M. Paul Bourget l'a posé à plusieurs reprises.

Dans la préface des *Lettres de Flaubert à George Sand*, Guy de Maupassant écrivait : « La morale, l'honnêteté, les principes, sont des choses indispensables au maintien de l'ordre social établi, mais il n'y a rien de commun entre l'ordre social et les lettres. » C'est un sophisme. L'ordre social fournit à l'art ses éléments. Une société purement instinctive et anarchique n'offrirait à l'art qu'une matière bornée. La richesse du fond moral de l'homme lui distribue au contraire ses trésors. Et c'est ainsi que toute une part des contes de Maupassant est, malgré sa perfection, d'une valeur secondaire, parce que la matière en tiendrait dans le rayon visuel d'un commis voyageur. On cite volontiers, pour l'admirer, le mot de Bizet : « Il n'y a pas de grande et de petite musique, il y en a seulement de la bonne et de la mauvaise. » Autre sophisme abrité, comme il arrive souvent, sous une portion de vérité. Il y a, d'abord, de la bonne et de la mauvaise musique, de la bonne et de la mauvaise peinture, de la bonne et de la mauvaise littérature. Écartons, s'il vous plaît, la mauvaise. Et il y a, *ensuite*, parmi cette bonne musique, cette bonne peinture, cette bonne littérature, de la petite et de la grande. Personne au monde ne s'avisera de comparer une valse de

Strauss à une symphonie de Beethoven, ni de nier que celle-ci dépasse celle-là en importance. Toutes deux, pourtant, sont de bonne musique, je veux dire de la musique bien faite.

L'exécution n'est donc pas tout en art. Un bijou faux peut exiger de l'orfèvre le même travail qu'un bijou vrai : il n'aura pas le même prix. Deux maisons peuvent représenter la même façade, l'une en briquetage, l'autre en pierres de taille : leur résistance au temps sera inégale. Mais cette exécution même réclame une entente des plans et des perspectives, règles purement esthétiques, indispensables à qui veut manier la matière humaine. L'art a le droit de représenter les pires canailles, et un Balzac ne s'en est pas fait faute. Mais précisément il a su les mettre à leur plan. Et il les a mises à leur plan, en donnant à ses livres les fortes assises des lois sociales, de l'ordre sans quoi une société est prompte à mourir. Il ne s'est jamais contenté de les lancer à travers ses *histoires* comme des fauves enfuis de leur cage, et de narrer leurs aventures comme des faits-divers. Il a toujours indiqué leurs origines et les causes de leur succès ou de leur défaite finale, et il les a immergées dans l'atmosphère de leur temps déjà sorti de la voie normale. Une époque fournit à l'artiste ses types. Mais il lui appartient de les situer. Le grand artiste est celui qui remonte aux causes et ne se contente pas des effets.

Taine avait rétabli dans l'art la beauté morale par *la bienfaisance du caractère* que Chateaubriand avait définie par avance dans ce passage du *Génie du christianisme :* « Le cœur humain veut plus qu'il ne peut ; il veut surtout admirer ; il a en

soi-même un élan vers une beauté inconnue, pour laquelle il fut créé dans son origine. » Mais l'observation se charge toute seule d'imposer la nécessité des disciplines, et l'observation est le fondement de tout art. Je crois donc que le mystérieux chaînon qui relie malgré elles la morale à l'esthétique, bien que leurs buts soient différents et qu'elles ne doivent pas s'associer, n'est pas autre chose que le sens de la vie. Chaque fois qu'on s'en écarte, la valeur de l'art diminue. Renan, un peu dégoûté de son entourage de libres penseurs, disait qu'une bonne femme qui prie est plus près de la vérité que tous ces matérialistes aux affirmations impudentes. Ces spectatrices qui accueillent d'une moue dédaigneuse les cynismes ou les indélicatesses du théâtre contemporain sont autrement près de l'art véritable que tant de thuriféraires enthousiastes au cerveau flottant : elles maintiennent sa dignité, son étendue, sa richesse menacées, rien que parce qu'elles sentent avec un sûr instinct que ces cynismes ou ces indélicatesses ne sont pas à leur plan.

Et voyez comme les défaillances d'art se multiplient dans le théâtre contemporain. La mesure, qui fixe le goût, est en train de se perdre. Toutes les pièces récemment jouées sont trop longues. Le texte publié du *Vieil Homme* a permis d'en surprendre le maquillage. Pascal s'excusait d'une lettre aux dimensions excessives sur le temps qui lui avait manqué pour la faire plus courte. A mesure que les années ont passé sur son scénario primitif, M. de Porto-Riche, au lieu de le resserrer, a dû sans cesse ajouter à son texte. On s'aperçoit immédiatement que son œuvre n'est pas taillée

en plein marbre, comme une belle statue, mais n'est qu'une mosaïque vulgaire. L'esprit, la grâce en sont rapportés. Les axiomes, les sentences, les apophtegmes, tous amoureux, y ont été introduits après coup. De sorte que le texte n'est plus le développement et le heurt des caractères, n'est pas lié étroitement avec l'action, mais se surajoute sans cesse à elle pour la ralentir. On en pourrait tirer cent exemples d'artifices littéraires. Un trait d'esprit qui se répète perd immédiatement sa saveur. M. de Porto-Riche craint si fort de n'être pas compris qu'il use sans cesse de la répétition. — « Mes enfants ! dit Mme Alain. Mais je n'ai jamais eu d'autre préoccupation, depuis que je suis au monde. » C'est drôle, mais aussitôt Michel de demander : « Depuis votre naissance? » — Plus loin, sur deux jumelles, c'est le même genre de plaisanterie qui se prolonge. Quant à l'exagération littéraire du dialogue, elle a été suffisamment mise en lumière. Jusqu'à une ouvrière de l'imprimerie qui qualifie le jeune Augustin de *chère hostie!* L'indélicatesse des sentiments correspond, chez M. de Porto-Riche, à leur transposition continue et fatigante en un langage prétentieusement stylisé. Je ne sais rien de plus choquant que les allusions faites par Fontanet à Mme Alain sur sa maternité, et relevées par celle-ci au moment où ils vont se rejoindre pour un rendez-vous décisif. L'amour est un sentiment, et la maternité en est un autre. Leur mélange, partout répandu à contresens, produit dans cette pièce une impression douteuse qui écarte de la famille Fontanet.

J'ai plusieurs fois loué le talent de M. Henry

Bataille pour son entente de la modernité, ses images poétiques, la rapidité ailée de son analyse, une sorte de grâce enveloppante dont il pare les amours de chair, ces amours qu'un poète, M. Jean Royère, définit cruellement d'un seul vers magnifique :

Amour, ô mort blottie en une chair qui passe...

Mais j'en soulignais aussi les faiblesses maladives, le nervosité, la déclamation, tout le romantisme neurasthénique. C'est la partie malade de son art qui s'est épanouie dans *l'Enfant de l'amour*. Cela sent la fleur corrompue, le gibier qui se faisande. Je l'avoue, il m'est aussi déplaisant d'assister au spectacle de la vie déformée, à une série de situations équivoques, que de rencontrer des gens rongés d'ulcères, de cancers ou de dartres. Le théâtre devient l'hôpital des perversités littéraires. Le manque de santé dans son art a suffi pour faire du grand Baudelaire un poète de second ordre. La santé, c'est aussi une opinion esthétique, parce que, si la nature la donne, l'ordre la conserve.

Écoutez plutôt ce récit, et dites s'il est possible de s'y intéresser. Évidemment l'auteur de *la Femme nue* et du *Songe d'un soir d'amour* s'est trompé cette fois, et c'est grand dommage. Liane Orland, une ancienne professionnelle, est depuis dix-sept ans la maîtresse de Rantz, mi-homme politique, mi-financier. Rantz, qui est en passe de devenir ministre, est las de cette liaison et pense à la rompre. De fait, cette Liane, soit qu'il ait renoncé à l'élever, soit qu'elle ne s'y prêtât pas, ne s'est point formée. Au milieu de son luxe, elle garde ses manières et ses relations lamentables.

Mais elle est attachée à son amant ou à sa situation et la perspective d'une rupture la bouleverse. Or elle a eu un fils, autrefois, d'un garçon de café. Quand Maurice était petit, on le flattait, on l'attifait, on le gâtait. A mesure qu'il grandissait, son cas devenait plus difficile. On l'éloignait, on le cachait. Maintenant il a vingt ans et quand il vient chez sa mère pour toucher ses mensualités ou quelque prébende supplémentaire, — seul ou avec sa petite amie, — il passe par l'escalier de service. On le tolère. Ce n'est point le Jack d'Alphonse Daudet, trop clairvoyant et douloureux dans la situation précaire et pathétique que lui a faite sa mère, Ida de Barancy. Liane appartient comme celle-ci à cette classe de femmes « qui ne devrait pas avoir d'enfants ». Mais le jeune Maurice n'a aucune de ces pudeurs qui fleurissent, par contraste, chez certains êtres malgré leur milieu et leurs tristes souvenirs d'enfance. Il s'accommode très bien de son sort, il a du tact, il ne dérange rien, il marche, quand il le faut, sur la pointe des pieds. N'était sa jeunesse, il serait ignoble. On dirait un vicomte de Courpière ou un cadet de Coutras, avec des excuses. Dans cette nature vicieuse a germé pourtant un sentiment pur et désintéressé. Le romantisme s'est toujours complu à chercher des camélias dans le fumier. C'était généralement l'amour qui les fournissait. La prostituée sublime devint même un type courant en littérature. L'originalité de M. Bataille a été de choisir, au lieu de l'amour, le sentiment filial. Mais la tâche était bien plus périlleuse, parce que l'amour filial ne saurait, sans se dégrader, être mêlé à certains contacts avilissants.

Et c'est ce qui est arrivé dans *l'Enfant de l'amour.* Maurice, entré subrepticement dans l'hôtel de sa mère, la trouve en larmes. Il en est tout ému, il ose lui dire ce qu'il avait tu jusqu'alors, la tendresse qu'il éprouve pour elle. Quand ses amants la lâchaient, cela faisait de la peine au pauvre petit. Et, touchée, elle lui confie ses craintes. Voilà l'invincible obstacle : cette mère et ce fils déplorant ensemble la retraite probable de Rantz, nous ne pouvons pas nous attendrir sur le spectacle de leurs étranges confidences.

Maurice n'est pas un rêveur, mais un homme d'action. Il veut secourir sa mère — on ne peut pas écrire *sa maman*, il y a des mots réservés — et il se procure des armes contre Rantz. Ces armes, il n'est pas difficile sur leur qualité. Vous ne voudriez pas que ce fils de courtisane eût des scrupules et des délicatesses de demoiselle? Il apprend que l'amant de sa mère s'est rendu coupable de fraude sur le champ de courses et il en découvre la preuve qui servira à son chantage. Aujourd'hui, au théâtre, tout le monde a sa tare. Mais il y a mieux : Rantz qui est veuf a une fille, Nelly, laquelle est amoureuse de Maurice. Toute petite, elle s'intéressait déjà à lui. N'étaient-ils pas les enfants pareillement délaissés de leurs parents que l'amour occupait? Et cette Nelly, qu'on va fiancer, vient passer dans la garçonnière du jeune homme la veillée de la cérémonie. Elle sera ce qu'il voudra qu'elle soit ; on ne s'offre pas plus gentiment. C'est une jeune fille à la mode, à la mode dramatique. La passion, aujourd'hui, chez les jeunes personnes, n'écoute rien. Elle va jusqu'au bout, sans quoi elle n'est pas la passion.

Quant à la dignité et au respect de soi-même, la recette en est perdue. Maurice n'a pas l'intention d'abuser de tant de générosité. Une jeune fille, une jeune fille du monde, tout de même, ça l'effraie un peu. Mais voilà sa mère qui vient le relancer. Elle est au comble du désespoir. Elle fait à Rantz une dernière scène téléphonique, et presse avec transport l'instrument qui lui a valu un suprême écho de la chère voix. Rantz est inflexible. Maurice, convaincu par la douleur maternelle, se décide alors à s'emparer d'un autre moyen de chantage. Après le départ de sa mère, il appelle Nelly qui attend, qui guette ce départ. Et il gardera la jeune fille comme otage, non sans avoir prévenu le père de son déshonneur.

Tel est l'amour filial de Maurice. Nous comprendrions qu'il consolât et emmenât sa mère et même qu'il vît dans cette rupture une occasion de se rapprocher d'elle. Mais de quoi se mêle-t-il? Tout cela est une déformation lamentable des plus beaux sentiments ; déjà dans la *Vierge folle*, l'amour conjugal était ainsi déformé. On en arrivera à la sublimité du proxénétisme, sous le prétexte de procurer du bonheur à l'être aimé. D'ailleurs Liane, avec toute sa fureur amoureuse déchaînée, n'émeut pas. Il y a là une faute de pathétique. Pas un instant cette vieille courtisane ne nous intéresse à son cas. M. Bataille a joué la difficulté, il a perdu la partie. Quand, au troisième acte, le jeune Maurice s'érige en justicier pour contraindre Rantz à revenir à sa maîtresse, l'autre le peut clouer d'un mot, en lui demandant de quoi il vit. Le sentiment filial se confond un peu trop avec les moyens d'existence. Après tout ce

Rantz est bien libre d'arranger sa vie à son gré, d'autant plus qu'il a le chèque facile et qu'il assure l'avenir de Liane. C'est un malhonnête homme et, à en juger par le discours qu'il dicte à ses secrétaires, c'est un sot. Mais s'il veut caser honorablement sa fille et son fils, il ne fera pas mal de nettoyer sa maison. Cette Liane n'est pas présentable, et nous voyons trop bien la sorte d'amour qu'elle lui a donnée et dont il a bien le droit d'être las. A travers les confidences qu'elle échange avec son fils, on distingue toutes sortes de trahisons. Elle se souvient de son ancien métier. Comment, dès lors, croire à sa tendresse? C'est la place qu'elle défend bien plus que son cœur. Rantz gâte son cas, qui est bon, par un seul mot. Il apprend à Maurice son origine que Liane lui avait cachée. C'est lui qui sort de l'ombre le garçon de café. Cette lâcheté ramène au jeune homme une vague sympathie. Mais ce Rantz, qui n'est pas méchant, en a conscience, car voici que, pris de pitié, il cède tout à coup et consent à revoir sa maîtresse.

Non seulement il la revoit, mais il l'épousera (revirement impossible à s'expliquer), à la condition, toutefois, que Maurice s'en ira au diable. Il lui donnera une situation à Chicago. Le jeune homme partira avec sa petite amie qui lui adoucira l'exil. Liane a bien quelques remords, mais quoi! elle aime son Rantz et elle est au comble de la joie. Maurice accepte : il aime tant sa mère, et c'est lui-même qui introduit le fils légitime de Rantz, destiné à le remplacer, — à le remplacer par le grand escalier. En somme, rien ne vaut pour lui ce départ. Paris ne lui convenait point ; le voyage, le grand air, le travail parviendront peut-

être, espérons-le, à ajouter à quelques heureuses dispositions sentimentales un peu d'énergie, un peu de droiture, un atome de sens moral dont il a grand besoin. Et puis tout ce monde-là nous est si totalement égal !

Non point qu'on ne puisse trouver dans les plus bas milieux une matière d'art. Manon, la Maslova, Sapho, à défaut de Germinie Lacerteux, en sont la preuve. Mais précisément Liane est une figure manquée : son amour pour Rantz ne s'exprime pas d'une façon convaincante. Pleure-t-elle sa position ou son amant? Elle nous apparaît geignarde, effondrée, lamentable, sans qu'un beau cri passionné vienne rompre la monotonie de ses jérémiades. Or, elle est le centre de l'action. Le sentiment filial de Maurice devrait nous paraître d'autant plus méritoire que son objet en est plus indigne. C'est le contraire qui arrive. Puis, ces confidences amoureuses jetées au fils, la protection douteuse donnée à la mère, ce mélange d'ignominies ne sont nulle part traversés par l'une ou l'autre de ces paroles qui déterminent malgré tout un grand courant d'émotion. Il y a là un prodigieux effort à se mouvoir dans les situations difficiles sans atteindre jamais aux profondeurs humaines, et c'est le sujet qui en est la cause.

La pièce eût gagné à être serrée. Quand elle sera publiée, les longueurs apparaîtront, et aussi toutes ces fautes de goût qui accrochent, qui retiennent, qui suspendent l'intérêt. Il y a encore de belles images dans le dialogue. J'en ai relevé une fausse cependant : un troupeau est comparé à une assemblée politique ; c'est injurieux pour le troupeau : il a bien davantage le sens de l'ordre.

L'Enfant de l'amour est une nouvelle démonstration de l'erreur romantique qui, dans sa haine ou son incompréhension des disciplines sociales, est fatalement amenée à chercher sa matière d'art dans les bas-fonds et à styliser le désordre ou l'ordure. Elle a fermé les magnifiques réservoirs des conflits moraux, il lui faut bien courir au ruisseau. La réaction que cette récente série de pièces ne manquera pas de provoquer va nous amener sur la scène bon nombre d'*Abbé Constantin.* Il conviendra de ne pas se contenter de leur optimisme ni de leur apparente vertu, mais d'examiner avec soin s'ils se rattachent à ces lois de vérité humaine nécessaires aux sociétés et qui vivifient, seules, l'œuvre d'art.

III

M. Jules Lemaître, quand il rédigeait le feuilleton dramatique des *Débats*, voyait dans le cirque et la pantomime l'aboutissement inévitable des vieilles littératures et il tirait des ballets tout une métaphysique. A ces jeux dont je n'aurai garde de médire, surtout si je les compare aux pièces qu'on nous montre, souffrez que je préfère néanmoins la féerie. La féerie exige une histoire simple, accessible aux cœurs nouveaux comme aux cœurs fatigués. Il lui faut de beaux décors changeants, tels que jardins, forêts, rivages, que la lumière modifie. Mais tableaux et aventures peuvent contenir les thèmes éternels des senti-

ments humains. Il n'y a rien de plus difficile que la simplicité. On la croit le premier degré de l'art, quand elle en est le dernier. Un illettré qui commence d'écrire donnera d'instinct aux mots l'orthographe la plus compliquée. Celui qui s'exprime en phrases claires a une grande habitude de la parole. Et si je cherche des sujets de récits pour les développer à des enfants, je sais par expérience qu'il convient de s'adresser aux chefs-d'œuvre : seuls ils se résument et se comprennent aisément, de *l'Odyssée* à *Mireille*, et de *la Chanson de Roland* à *Nerte*. La féerie exige la simplicité : c'est pourquoi les belles féeries sont si rares, quand le perfectionnement de la mécanique théâtrale permettrait de leur donner un cadre digne d'elles. Et puis, ne leur préférerait-on pas le cinématographe?

M. Maurice Mæterlink nous a apporté *l'Oiseau bleu*, et c'est charmant. Sans doute on y surprend çà et là des traces de cette philosophie qui s'abandonne à l'inconscient devant le problème de l'existence et l'énigme de son anéantissement. Sans doute encore on souhaiterait une imagination plus fertile et plus fraîche, quelque chose de plus lumineux, de moins vague, de moins flottant et de moins symétrique. Tout le conte est recouvert de brume, comme les champs à l'aurore quand le soleil fait évaporer la rosée. On lui voudrait parfois plus de couleur et de précision, une invention plus pittoresque et de petits personnages plus actifs. Notre fond légendaire est si riche ! Mais je n'avais vu de longtemps un si gracieux spectacle. Et dans une réplique, ou dans une image, éclate tout à coup une éblouissante splendeur poétique. La vie des choses, celle des animaux, celle des

végétaux, toute la vie qui ne s'exprime pas, voici qu'autorisée à la parole, elle se livre dans son amour ou sa haine, dans sa profondeur secrète. L'auteur de *la Vie des abeilles* et de *l'Intelligence des fleurs* s'est penché sur les ruches et sur les corolles et il en sait extraire le miel et le parfum.

Vous connaissez Tyltyl et Mytil, Tyltyl qui sent la lavande et Mytil qui sent le muguet. Ce sont les enfants d'un bûcheron. Et voilà qu'un soir de Noël, comme ils dormaient dans leur mansarde, ils sont réveillés par le grand bruit d'une fête qui se donne à côté chez des enfants riches. Ils se lèvent pour aller voir et, quand ils regagnent leur couchette, ils ont l'imagination toute surexcitée. Alors il est naturel qu'une fée vienne les chercher et les convie à la poursuite de l'Oiseau bleu, l'oiseau qui sait le grand secret des choses et du bonheur. Mais ils ne partent pas tout seuls pour cette étape lointaine. Ils ont un tas de compagnons bizarres, le chien, le chat, l'eau, le feu, le pain, le sucre, et la lumière qui les conduira. La fée leur a donné à tous des habits, et ils parlent comme des personnages.

Notre petit monde est en route. La fée le mène tout d'abord dans le Pays du souvenir. Tyltyl et Mytil y retrouvent leurs grands-parents et les frères et sœurs qu'ils ont perdus. Comment seraient-ils morts, leur explique la fée, puisqu'ils vivent dans votre mémoire? Car les morts à qui l'on pense reprennent une vie momentanée. Plus la pensée est précise, plus les couleurs leur reviennent. Pensons aux morts, souvent, pour qu'ils ressuscitent. Ceux qui habitent notre souvenir, ne partagent-ils pas nos jours avec nous?... Après,

c'est le Palais de la Nuit, puis le Royaume de l'Avenir où sont rassemblées les âmes qui, peu à peu, vont éclore jusqu'à la fin des temps. Il en est qui s'aiment d'avance. D'autres sont marquées du génie et doivent apporter leurs inventions ou leurs songes. Elles attendent leur destinée, et dans un séjour élyséen elles ne savent encore ni la mort, ni la vie, ni la douleur. Elles tâchent de se le faire expliquer par Tyltyl, mais elles ne saisissent pas bien les paroles de l'enfant. Tyltyl chante la terre, et un enfant qui va naître l'interroge sur les mères : « On nous dit qu'elles attendent à la porte. Elles sont bonnes, est-ce vrai?... — Elles sont meilleures que tout ce qu'il y a... » A l'idée de perdre la sienne, le pauvre Tyltyl s'attendrit et verse des pleurs. « Qu'est-ce qu'ils ont, tes yeux? Est-ce qu'ils font des perles?... » Mais Tyltyl est fier ; il ne veut pas que ce soit dit qu'il a pleuré, c'est bon pour les petites filles. Ainsi, dans la jungle de Kipling, le petit d'homme, inquiet de ses yeux mouillés, apprend de la panthère Bagheera que *ce sont seulement des larmes*.

Dans le premier texte de *l'Oiseau bleu*, il y avait un tableau de la forêt où, avant la venue de la lumière, Tyltyl et Mytil étaient entourés par les arbres et les animaux révoltés contre l'homme. Tous se précipitaient pour broyer les deux enfants et puis ils s'arrêtaient, pris de crainte. La lumière apparaissait, et tout rentrait dans l'ordre. Les deux enfants avaient vu néanmoins l'hostilité des bêtes et des choses, quand, d'habitude, on ne s'en doute pas. C'était d'une grande poésie, mais qui rappelait, dans *le Livre de la Jungle*, le complot des

tigres et des loups contre Mowgli, contre Mowgli qui n'a, pour se défendre, que *la fleur rouge* cueillie chez les hommes, le feu dont les bêtes ont peur. Aussi M. Mæterlink a-t-il remplacé ce tableau par un autre plus original, et d'une imagination délicieuse : c'est le *Jardin des Bonheurs*. Dans un décor pareil à une fresque de Puvis de Chavannes, se montrent aux deux enfants, sous des formes adolescentes et enchanteresses, tous les bonheurs qu'on ne sait pas voir dans la vie ordinaire et qui en sont l'ornement : bonheur de la santé, de la force, bonheur de respirer un air pur, de sentir la fraîcheur du matin, de contempler la splendeur du soir, joie du visage maternel. Peu d'inventions sont plus délicates, plus pures et plus profondes.

Une autre, pourtant, dépasse encore celle-ci. Mais pour lui donner tout son sens, il faut une âme catholique. La fée conduit Tyltyl et Mytil au cimetière. L'Oiseau bleu est peut-être là, sur une tombe ou sur un cyprès. La petite fille tremble, mais le petit garçon qui ne craint rien l'entraîne. Et les voici qui cherchent. « Où sont les morts? » demande Mytil étonnée. Et Tyltyl, joyeux, qui a constaté le vide du champ tout fleuri, de s'écrier : « Il n'y a pas de morts ! » Combien le sens religieux élargirait une telle parole ! Elle deviendrait la paraphrase de cet *Ego sum resurrectio et vita* que je ne puis entendre, pour ma part, sans un frisson d'espérance.

Cependant Tyltyl et Mytil se réveillent dans leur cabane de bûcheron. Ont-ils rêvé? En tout cas, ils n'ont pas l'oiseau du bonheur. Mais ne suffit-il pas de le chercher et de croire en lui pour être heureux? Et ne l'avons-nous pas été avec eux tout un soir?...

AVRIL 1911

Comédie-Française : *Le Goût du vice*, pièce en quatre actes de M. Henri Lavedan. — Odéon : *Mère*, pièce en trois actes de Mme Dick May ; *Maud*, pièce en un acte de M. Lecomte du Nouy ; *L'Armée dans la ville*, pièce en quatre actes de M. Jules Romains ; *Rivoli*, pièce en quatre actes et cinq tableaux de M. René Fauchois ; *La Lumière*, pièce en quatre actes de M. Georges Duhamel ; *Vers l'amour*, pièce en cinq actes de M. Léon Gandillot. — Théâtre-Antoine : *Judas*, pièce en quatre actes de M. Achille Richard.

I

Dès les premières répliques les visages sourient, s'illuminent. Le plaisir est dans l'air. On le respire, on va le voir passer. Qu'y a-t-il donc? On ne connaît encore ni le sujet ni les personnages. L'action se noue à peine, les caractères ne sont pas dessinés. Mais il y a le dialogue. M. Henri Lavedan écrit dans une langue riche, souple, imagée, savoureuse. Son style ressemble à son héroïne « jolie, fine, ambrée », quoi encore? « paradoxale, impulsive, agitée », et, par surcroît, pleine de tendresse. Les mots pétillent, moussent comme du vin de Champagne, non pas des mots rapportés du dehors, inscrits sur des carnets et plaqués, mais des mots jaillis du choc même des sentiments exprimés. La principale interprète de *le Goût du*

vice, Mlle Piérat, aurait tenu ce joli propos sur son rôle :

— Pas moyen d'y changer un mot : on dirait qu'on apprend des vers.

Et du vers le dialogue de M. Henri Lavedan a la fixité, en effet, les contours nets, cet ensemble de qualités que donne, seule, la discipline. Au fond, le vers, et ses règles un peu arbitraires que la tradition rend sacrées, obligent à la recherche des expressions précises, exactes en même temps qu'ailées, et offrent le refuge d'un rythme et d'une harmonie sûrs. Mais le prosateur peut avoir dans l'oreille les mêmes musiques accordées plus librement aux formes des pensées. La prose dramatique de Marivaux ou de Musset, quoi de plus chantant et de plus juste ensemble? Et c'est déjà une joie délicate d'entendre parler les protagonistes d'*Amants*, ceux du *Pardon*, et ceux aussi de la dernière pièce de M. Lavedan.

— C'est trop littéraire, a-t-on dit, c'est conventionnel. — Il faut s'entendre. L'art est toujours une transposition. Il puise dans la réalité, et non ailleurs, car elle seule lui donne la vie, mais cette réalité, il l'encadre. S'il la rend telle quelle, elle garde son caractère accidentel et éphémère, et jamais ne s'élève au rang de vérité générale, d'humanité fixée. Le style, à la fois naturel et arrêté, est l'heureux instrument de cette transposition. Or les mots de M. Lavedan naissent de sa poursuite du terme juste pour rendre les conflits et les nuances de caractères. Il ne s'égare pas dans sa chasse, mais il en note les pittoresques incidents. Une jeune fille évaporée découvre qu'un homme mûr et grave, dont elle considérait la correction

et l'humeur sérieuse, est amoureux d'elle : — Vous m'apparaissez sous un nouveau jour, lui dit-elle. — L'homme mûr, qui ne se fait pas d'illusion sur sa passion, qui sait ce qui l'attend, et qui ne veut pas néanmoins attrister la jolie enfant, répond le plus véridiquement du monde : — *Un jour de souffrance.* — Un mari se plaint de ce que sa femme, qu'il croit insensible, n'ait jamais pleuré : — *Attendez,* lui réplique un ami, *vous êtes là... Donnez-lui le temps.* — Une jeune personne sur le point d'être lâchée par son amant est consolée par une vieille dame : — *Est-ce qu'il ne vous épousera pas... un jour qu'il sera bien malade?* — Un jeune homme qui fait une cour osée à une femme lui raconte qu'il connaît la couleur de ses bas, la dentelle de ses jupons, la mousse de ses dessous : — Vous avez, lui dit-elle, donné un louis à ma femme de chambre. — *Point du tout,* répond-il, *je les ai vus, comme tout le monde, la veille de votre mariage. On en avait fait un reposoir*... L'esprit, là, fait corps avec le sujet : il explique, il pénètre, il éclaire. On devine qu'il a été trouvé en composant, et n'a pas été apporté d'ailleurs, recueilli dans la conversation, fabriqué à part. Je ne sais plus quel personnage d'Alphonse Daudet, quand il allait dîner en ville, préparait ses traits et mangeait mal pour s'occuper de les amener. Je sais des auteurs dramatiques qui les amènent ainsi de loin, non en mangeant, mais en travaillant ; leurs mots ont déjà été tirés, aussi ressemblent-ils à des carcasses de feux d'artifice.

Mais le style le meilleur ne suffit pas dans une œuvre d'art. Quand la matière manque, le plus joli travail ne sera jamais que celui d'un orfèvre

en diamants faux. Tandis que la richesse de leur matière assure la durée à des œuvres imparfaites. Une tragédie de Corneille, un roman de Balzac, un chapitre d'Auguste Comte se peuvent passer des grâces de la forme. *Le Goût du vice*, pour y revenir, ne se contente pas de ces grâces. C'est, en outre, une bonne pièce, un peu hésitante et indécise, qui a tourné autour d'un sujet infernal et s'est contentée, avec belle humeur, avec ironie, avec aisance, de faire la satire d'un travers. Ce travers, M. Francis Chevassu l'a défini à merveille, consiste à se donner le ton de la perversité : il est, aujourd'hui, assez commun. « De même que, pour les hommes politiques, le commencement de la crainte est de ne point paraître assez avancés, la terreur de ces nouveaux snobs est de ne pas avoir l'air assez dévergondé. C'est là, à leurs yeux, un signe de timidité ou même de faiblesse intellectuelle de se soumettre aux vieilles maximes de la morale traditionnelle. Enfin ils jouent, à rebours, la comédie de *Tartuffe* demandant au libertinage le prestige que l'imposture attendait de la décence. C'est déjà un phénomène piquant que la question se pose et que, grâce à la mode, le vice reçoive à son tour l'hommage que l'hypocrisie réservait d'ordinaire à la vertu. M. Henri Lavedan a abordé le problème avec une malice amusée ; il a fouillé les âmes de ces fanfarons, il les a sollicitées en subtil confesseur auquel les roueries des pénitents n'en font pas accroire, et il a montré ce qu'il y a dedans : beaucoup de cabotinage, un peu de tendresse honteuse, un fonds solide de respectabilité, et même de l'innocence. De sorte que ces êtres délurés, qui affectent le goût de la perversité, peuvent être, d'aven-

ture, des braves gens et, ô honte ! des bourgeois. »

On ne saurait mieux dire. Y avait-il un autre sujet dans *le Goût du vice*. Je crois que oui. *Le Goût du vice*, annoncé depuis longtemps, quitté et repris par M. Henri Lavedan, a été commencé sur le mode léger, celui du *Nouveau Jeu* et du *Vieux Marcheur*. Ce serait une jolie moquerie, pimpante et fringante, de ces snobs de la perversité, — une satire à fleur de peau et qui ne ferait qu'égratigner. Elle aurait de la verve et de la fantaisie et se contenterait de planter les banderilles dans le taureau sans l'abattre. On réserverait pour d'autres fois les cruels jeux d'épées. Seulement M. Lavedan est allé en élargissant sa manière. Il a approfondi des tragédies contemporaines comme *le Duel*, achevé des portraits complexes et inquiétants comme celui du *Marquis de Priola*. Accoutumé à une analyse plus complète et plus âpre, il n'a pas pu ne pas voir ce que recélait, en définitive, ce *goût du vice* dont il voulait plaisanter. Le vice, plus encore que l'amour, supporte mal le badinage. On est vite pris à ses noirs enchantements. Et si l'on descend dans ses cercles, on ne remontera que poussé par l'écœurement et l'ennui. Mais avant de s'apercevoir qu'il contient, lui aussi, sa platitude et sa banalité, on risquera d'en avoir contracté l'habitude et, tout en distinguant son ignominie, on ne saura plus s'en passer. *Le Goût du vice*, c'est, en somme, un sujet analogue à celui des *Liaisons dangereuses*. M. Lavedan l'a vu, mais trop tard. Ses personnages étaient déjà posés. Ils étaient partis en guerre avec de l'esprit et des chansons, et toutes sortes de rubans et de fanfreluches. Comment souiller de si beaux uniformes? Alors

le moraliste est bien intervenu, mais la leçon qu'il donne, ce sont d'autres héros plus pervers qui l'eussent méritée. Ceux-ci ont trop de gentillesse et la perversité est posée sur leur âme comme une décoration sur la tunique : cela s'enlève trop aisément. Tandis que le vice est collé à la chair, et qu'il faut se mettre en sang pour l'arracher.

André Lortay est un romancier à la mode. Il a écrit une demi-douzaine de romans audacieux pour réussir : *l'Hermine souillée, les Derniers outrages,* etc. Il pratique l'insincérité en art, car ce libertinage n'est qu'une façade. Le public, le public mondain, attache plus d'importance aux ouvrages un peu faisandés. Il convient donc de lui donner l'impression d'une perversité bien informée. Et voilà notre auteur qui s'applique au mal pour étonner et séduire. Dans ce joli métier, il a pour complice sa mère. Mme Lortay, veuve d'un colonel, a poussé l'amour maternel beaucoup plus loin encore que Mme de Sévigné. Pour demeurer la confidente indulgente de son fils, elle s'est dévoyée avec lui. Elle trouve les titres, corrige les épreuves, sollicite le succès. Le tout non sans remords. Car Mme Lortay n'est au fond qu'une bonne provinciale ingénue, fort étrangère par nature aux libertés de l'art. Type excellent et bien vu, cocasse et divertissant comme ces personnages qu'Alphonse Daudet plongeait tout ahuris en des aventures insolites. Tant de femmes répètent ce qu'elles ont entendu dire, et se trouvent soutenir des paradoxes invraisemblables qu'elles ont gobés comme la vérité ! Car la mode leur en impose. Elle en impose aussi à beaucoup d'hommes.

Dans ce ménage de la mère et du fils, une jeune

fille tombe comme un aérolithe. C'est Lise Bertin, fille d'un grand éditeur. Elle aussi, par recherche de l'originalité, du succès, se moque des conventions, des respects traditionnels, des vieilles formules familiales sur lesquelles vivait l'ancienne société. Elle veut être moderne, ultra-moderne. Elle lit tout, dit tout, ose tout : il ne lui reste plus qu'à tout faire. Mais, tout de même, les actes ont quelque chose de réel, de solide, de durable qui les rend un peu plus importants que les paroles. Elle est le flirt préféré d'André Lortay, et de deux manières, directement par les conversations et même les menues privautés de ce genre de sport, et indirectement par le moyen d'une correspondance pour laquelle elle s'est affublée du masque d'une femme mariée. La voici qui demande à André où il veut en venir avec sa cour. Est-ce pour l'épouser? André n'y songeait pas, mais l'épousera avec plaisir. Ils sont riches tous deux, ils se plaisent : ce sera parfait. — Je n'aime que vous, lui assure-t-il. — Oui-da, mais il la trompe. Et avec qui? Avec la femme de la correspondance. André s'embarrasse dans des explications, et Lise le confond en lui avouant que la femme mariée, c'est elle. Tout cela est un exquis badinage. Mais leur perversité, à vrai dire, ne nous apparaît pas excessive. Ils ne songent même pas à l'union libre. Les jeunes filles du théâtre contemporain nous avaient préparés à des témérités moins anodines. Celle-ci laisse deviner, sous le costume à la mode, les belles lignes classiques de la fierté et de la dignité. Tréguier, un ami d'André, les a bien aperçues : il est vrai que c'est un critique. André et Lise se marieront donc. Ils en ont bien un peu honte, mais

quoi ! ils se raffermissent en se disant qu'ils seront un ménage nouveau jeu, et très lancé.

Le Goût du vice, cela pourrait s'appeler aussi *l'Ecole du mariage.* On y voit que, pour se marier, il faut autre chose qu'un accord dans le libertinage des sens ou de l'esprit et qu'avec ce seul accord on ne va pas très loin. Au second acte, nous retrouvons André et Lise mariés depuis six ou sept mois et s'ennuyant de compagnie au bord de la mer. Là encore, M. Henri Lavedan tenait un sujet pathétique, s'il avait voulu le concevoir autrement et l'approfondir. Lortay pouvait avoir perverti ou voulu pervertir sa femme. Nous avons eu le spectacle de cette contagion dans la fameuse *Amoureuse* de M. de Porto-Riche, qui pourrait emprunter son épigraphe à saint François de Sales : « Si vous-mêmes, disait le saint aux maris, leur apprenez les friponneries, ce n'est pas merveille que vous ayez du déshonneur en leur perte. » M. Lavedan a montré dans *Priola* que les pires hardiesses ne l'effrayaient pas : ne nous y montre-t-il pas Don Juan poussant l'orgueil et la sensualité jusqu'à vouloir s'emparer de la volonté de son fils pour le dresser à l'utilisation du plaisir? Mais là, il s'est refusé à ces analyses toujours pénibles dans leur expression scénique. Avoir le *goût du vice,* ce n'est point nécessairement être vicieux, c'est subir seulement le fâcheux prestige du mal. Lortay confie son ennui à son ami Tréguier qu'il a appelé au secours. Il n'est pas heureux, sa femme ne l'a pas compris, le pauvre garçon. Elle le croit « privé de sens moral », quand il n'est qu' « un pudique honteux, un sentimental masqué ». — « Quand j'ai bien extravagué ou cuisiné à fond une page révol-

tante, vous n'imaginez pas ce que j'ai soif de vertu et de candeur. — Oh ! si, répond Tréguier, je l'imagine très bien. C'est comme nous après vous avoir lu... » Sa femme, elle, a toujours besoin d'être étonnée. Il faut l'éblouir sans cesse par des audaces de pensée. Aussi la vie à deux est-elle un problème fatigant. Il a soif d'affection choisie et silencieuse, de tendresse intime. Et c'est cela qu'elle est parfaitement incapable de lui donner. Car il la connaît bien. Et il demande à Tréguier de lui faire un peu la cour, afin qu'il soit bien sûr de sa fidélité. Naturellement, Tréguier refuse de se livrer à ce petit manège. Un Lortay véritablement vicieux et enragé d'ennui eût souhaité susciter, surprendre et suivre la passion de sa femme pour un autre. Mais le Lortay des *Derniers outrages* n'a rien d'un héros de Laclos. Il aime et souffre comme un homme ordinaire. Il n'y a entre sa femme et lui qu'un malentendu. Car sa femme aime et souffre, de son côté, comme une femme toute simple. Ils se sont compliqués, et ils ont compliqué la vie par des attitudes. Une attitude littéraire, voilà ce qu'a dénoncé et analysé admirablement M. Lavedan. Ce n'est point d'une observation inexacte. Nous avons retourné les vieux proverbes : aujourd'hui l'habit, très souvent, fait le moine, et mieux vaut paraître qu'être. Notre goût de la vie extérieure nous prédispose à nous travestir, et notre passion de la comédie nous dupe nous-mêmes : nous nous prenons au sérieux quand nous jouons des rôles. Ainsi nous arrivons à nous méconnaître et à méconnaître les autres, et ce jeu absurde peut se prolonger indéfiniment. Pour avoir voulu étonner, celui-ci sera condamné à étonner tou-

jours, et cet autre, par vanité, sera voué à parader sans répit. André et Lise, qui ne sont que deux bons petits amoureux, vont se faire beaucoup de mal parce qu'ils ont joué au vice, le vice étant une mode.

Heureusement Tréguier veille, Tréguier, le *deus ex machina*, non point un raisonneur fatigant à la Dumas, non pas un confident qui approuve ou réprouve, mais un homme qui, lui-même amoureux, n'a pas perdu pour autant la raison et demeure clairvoyant dans ses propres tristesses. Outre ce Tréguier, on a retenu au château un ménage illégitime de passage, celui d'Aprieu, ami de Lortay, et de Jeanne Frémy. Un ménage illégitime, le recevoir et le bien accueillir, c'est un moyen d'affirmer sa modernité. Moyen modeste : on reçoit dans le meilleur monde de si drôles de gens, et les relations, aujourd'hui, ça n'engage guère. Où n'est-on pas exposé à rencontrer de bons escrocs, d'exquis faussaires, de spirituels concussionnaires, d'aimables satyres ou de joviales proxénètes? Enfin, un ménage illégitime est toujours le bienvenu. Or, par un retour fort divertissant, c'est Jeanne Frémy, la maîtresse, qui se révèle femme d'intérieur fidèle, chaste, dévouée et raisonnable. Lortay, enchanté de cette découverte, lui fait aussitôt la cour, sans succès d'ailleurs : la voilà bien, l'épouse rêvée pour un homme de lettres, pas fatigante, sûre, reposante, paisible et attentive. Celle-là, quand on a travaillé, on n'a pas besoin de se fatiguer encore les méninges pour l'éblouir. De son côté, d'Aprieu s'éprend de Lise, et la prenant, lui aussi, l'imbécile, pour une femme lancée, il croit la conquérir à la

hussarde. Tréguier, le bon chien de garde, y met bon ordre, et au moment où André et Lise déclarent qu'ils ne peuvent plus se supporter et qu'ils vont divorcer, il les éclaire enfin sur eux-mêmes et les réconcilie. Les méchants enfants ont joué au loup, et le loup a fini par venir. Nous n'avons pas eu très peur, mais nous sommes contents de voir le loup en fuite. Que va devenir la carrière d'André Lortay, psychologue pour femmes corrompues? Elle est bien menacée. Bah! sa brave femme de mère, toute satisfaite du changement, — car elle avait des remords, — lui a déjà trouvé un titre pour son prochain livre. Ce sera : *le Dégoût du vice.*

Telle est cette délicieuse comédie, alerte, allègre, pleine de santé, de bon sens et de belle humeur, qui tourne délibérément le dos aux précipices que son titre faisait imaginer. Les personnages en sont un peu conventionnels, mais le travers dont elle est l'ingénieuse et vivante satire existe aujourd'hui, et il n'était pas inutile de le montrer. Lise et André ne sont que des fanfarons de perversité. Nous avons nos snobs du vice. Ils se vantent, ils se vantent éperdument. Mais il n'y a pas de snobs de la vertu.

L'interprétation de la pièce de M. Lavedan est excellente. En premier lieu il convient de citer Mlle Piérat qui en est l'âme. Mlle Piérat, au premier acte, joue avec une pudeur délicate ce rôle de jeune fille en apparence dévergondée, de sorte qu'elle fait admirablement comprendre le dédoublement du personnage. Mlle Piérat se rapproche d'ailleurs à pas rapides de la plus exquise perfection. Mme Pierson, dans le rôle de Mme Lortay,

est à la fois plaisante de bonhomie, de fantaisie et d'inquiétude maternelle, M. Bernard est un Tréguier de bon conseil et M. Dessonnes dessine adroitement un André Lortay peu sûr de sa perversité.

II

L'Odéon déploie une activité prodigieuse. On l'a beaucoup attaqué ces temps derniers. On peut du moins rendre hommage à cette surprenante fertilité dramatique. Si le choix des spectacles du soir ne fut pas très heureux, si *Rivoli*, dont on attendait beaucoup après *Beethoven*, parce qu'on s'était mépris sur la valeur de *Beethoven*, a trompé, c'était fatal, toutes les espérances qui s'étaient malencontreusement égarées sur lui, parmi les essais représentés en matinées, il en est deux que l'on peut discuter, mais dont on ne peut méconnaître l'intérêt artistique : *les Affranchis* que j'ai discutés en effet, et surtout *la Lumière* que je discuterai, mais non point sans sympathie.



Du point de vue de l'art, *Mère*, la pièce de Mme Dick May, représentée à l'Odéon, ne mériterait pas de nous retenir. Mais, puisque je mêle ici l'examen des mœurs de notre temps à l'analyse littéraire, j'y fais des constatations curieuses.

La famille Burnet nous est donnée comme une

honorable famille bourgeoise. Burnet père est un ancien professeur. Sans fortune, il a élevé convenablement ses enfants, deux fils qui se sont expatriés pour gagner leur vie plus promptement, et une fille, Élisabeth, qui prépare des examens pour entrer dans le professorat. Nous sommes donc entre braves gens de la vie moyenne. Or cette Élisabeth, courtisée par deux jeunes gens, François Mollé et Richard Plantier, amoureuse du premier qui est beau, riche, enthousiaste, généreux, mais d'une déplorable timidité sentimentale, s'est laissé séduire par le second, étudiant en médecine, famélique et ardent, qui lui représentait l'impossibilité d'être aimée de Mollé et trouvait, par la jalousie et le désespoir, le moyen de la troubler. Justement François Mollé s'est enfin décidé à demander la main de la jeune fille ; il vaincra l'opposition de ses parents. Or, Élisabeth est enceinte, et Richard Plantier, qui a un bel avenir, ne veut pas le sacrifier à un mariage gênant : il remet ce mariage à plus tard et parle de se débarrasser de l'enfant en le plaçant au loin en nourrice. C'est ce qu'elle apprend à sa mère quand celle-ci lui apporte la bonne nouvelle. Elle-même ne consentirait pas à épouser Plantier qu'elle méprise maintenant. Ce mépris du séducteur et ce refus de l'épouser avaient inspiré jadis un roman intéressant à André Gladès. Mais ce que je veux souligner, la raison qui m'oblige à ce récit banal, c'est l'attitude de la famille. Vous souvenez-vous, dans *Denise*, de la colère de Brassot, de la douloureuse pitié de la mère? C'était émouvant, et c'était l'expression de cet honneur du foyer qui a été la force de notre pays, qui le sou-

tient encore, et dont la diminution provoquera fatalement une décadence nationale. Dans la colère de Brassot il y avait le cri de la race qui ne veut pas de souillure, qui exige qu'on se garde intact pour ne pas compromettre un long passé. Une fille qui se laisse séduire touche au patrimoine commun. La famille qui la protège garantit sa vertu. Le bon ouvrier français, le bon paysan français savent ces choses sans les exprimer. Et voici un professeur et sa femme qui, après quelque amertume et quelques menaces, se ressaisiront et donneront à entendre à leur fille coupable qu'elle peut très bien épouser dans ces conditions François Mollé. Le père Burnet parle bien d'aller trouver Richard Plantier, mais il y renonce aussitôt : cet étudiant sans ressources ne lui plaît guère, et la mère Burnet lui rappelle les difficultés matérielles de leur propre ménage. L'honneur passe au second plan, et bientôt il n'en est plus question. Il n'est pas inutile de marquer cette évolution de théâtre.

Dix-sept ans ont passé. Élisabeth a élevé toute seule sa fille Colette. Elle est devenue une grande couturière. Pendant ce temps, Richard Plantier est devenu un grand médecin et François Mollé un grand explorateur. Par une combinaison enfantine, tous ces grands personnages se retrouvent. Sans doute, Richard déplore d'autant plus sa lâcheté qu'Élisabeth a mieux réussi, — mais il ne l'avait pas oubliée, et la vue de Colette le trouble profondément, — ce qui laisse tout de même à penser que l'intervention du père Burnet l'aurait facilement amené au mariage, et qu'il aurait pu faire un bon mari. Élisabeth, sollicitée tardive-

ment de l'épouser, juge à propos de faire intervenir sa fille Colette dans ce débat. J'arrive à ma seconde constatation sur la déformation du sens de la famille.

Élisabeth a cru devoir informer la petite, à treize ans, qu'elle était née « d'une liaison éphémère », et, par conséquent, n'avait point de papa. C'est bien tôt pour une telle confidence. Colette, qui a maintenant trois ou quatre ans de plus, est mise en demeure de choisir : ou se contenter de la mère qui l'a élevée, au prix de combien d'efforts ! ou accepter ce père qui lui donnera un état civil et arrangera son avenir. On torture la jeune fille par des questions indiscrètes, et je ne sais rien de plus pénible que cet interrogatoire. C'est se complaire vraiment dans les situations indélicates. Cette Colette, dans son ignorance qu'on dissipe, ressemble à la *Cruche cassée* de Greuze. Elle aussi peut contempler à ses pieds les débris de cette candeur et de cette paix qui, à son âge, sont la douceur de vivre. Qu'Élisabeth refuse la proposition de Richard, c'est son droit. On ne naît pas à la paternité après dix-sept ans. Mais pourquoi mêler sa fille à ce débat ?

***

En revanche, l'Odéon a donné une petite pièce en un acte, *Maud*, de M. Lecomte du Nouy, extrêmement remarquable. Il n'y manque qu'un peu plus de soin dans la forme et de concision dans les brutalités nécessaires. On dirait, pour le sujet, un poème de *la Légende des siècles*, ou un conte de Kipling. Entre *Eviradnus* et *les Pauvres gens*,

Maud ferait un poème exquis. La scène se passe dans quelque blockhaus du Far-West. Une quinzaine de prospecteurs, rassemblés là, gens de guerre et de rapine, ont amené à leur camp une femme, Maud, dont ils ont fait leur esclave, la servante de leurs plaisirs. Elle vient on ne sait d'où, elle a dû occuper un rang autrefois, mais, découragée, vaincue, passive, elle n'est rattachée à la vie que par le désir grossier de ces hommes qui l'entourent. Or l'un d'eux a ramassé dans un ravin un bébé abandonné. Il le rapporte bien plié dans une couverture. Ma foi ! il ne pouvait pourtant pas le laisser là : on sera toujours à temps de l'y rapporter si l'on ne sait qu'en faire. Et voilà tous ces hommes farouches qui épient le réveil du mioche, son regard, le geste de ses petites mains. L'un d'eux est aux anges quand l'enfant lui saisit un doigt. Un obscur instinct de protection et de paternité s'est emparé d'eux. Mais ces gosses, comment ça se nourrit-il? Comment les soigne-t-on? Ils ne savent pas. Alors ils vont chercher Maud, et Maud se réveille de toute l'horreur à quoi elle est condamnée. Un enfant? Elle se sent mère tout de suite : tout à l'heure elle obéissait, maintenant elle commande et tous se soumettent. L'un lui cherche du lait, l'autre une couverture. Elle endort d'une chanson le bébé, et le couche. Elle-même va se coucher auprès de lui. Et comme tous ces hommes sont là, elle se sent prise de pudeur au moment de laisser tomber sa jupe. Ils le comprennent et ils s'éloignent, sur la pointe de leurs bottes, pour ne pas réveiller le petit. Ce retour de la barbarie à la délicatesse, de la prostitution à la pudeur, rien que par la venue d'un innocent, c'est

vraiment d'une imagination charmante et qui a su deviner sous la sauvagerie de la vie d'aventures le fond persistant de beauté humaine.

***

L'auteur de *l'Armée dans la ville*, M. Jules Romains, a eu l'ambition de nous peindre des âmes collectives, celle d'une ville et celle d'une armée. M. Paul Adam (*le Mystère des foules, le Trust*), M. J.-H. Rosny (*la Vague rouge*) avaient ainsi, dans le roman, analysé des vies rassemblées. Mais l'art ne se contente pas d'intentions ; seules, les réalisations comptent, et la pièce de M. Romains est une tentative manquée. Manquée, mais intéressante et même, aux premiers actes, il semblait qu'elle pût réussir.

Tolstoï prétendait que les grands hommes ne sont que les étiquettes de l'histoire. Leur place usurpée servirait simplement de désignation aux choses accomplies par les masses. Cette théorie démocratique est démentie par tous les faits. Toute œuvre est l'œuvre d'un homme. L'art est donc conforme à l'expérience quand il construit ses drames sur des conflits de fortes individualités, mais autrefois il accordait une place à la foule qui subit le contre-coup de ces conflits. C'était le chœur qui donnait son avis et qui, dans les péripéties causées par le choc des passions, apportait la sagesse, la pitié ou la révolte du bon sens. Ce chœur supprimé, il serait utile de lui restituer sous une forme ou sous une autre une part scénique. Mais M. Jules Romains le prétend mettre au premier plan. L'erreur est si évidente qu'il a été

amené lui-même à abandonner son projet et à remplacer *l'armée* et *la ville* par des types symboliques qui, bientôt, quittent leurs symboles comme une défroque pour nous convier à les regarder eux-mêmes. Le général et la femme du maire deviennent les héros de la pièce. Une ville est occupée depuis un an par une armée. Cette armée s'est relâchée de toute discipline : après la conquête, elle a soif de jouir. La ville, au contraire, s'est ressaisie et veut son affranchissement. Un vaste complot se prépare. On donnera une fête, et chaque famille invitera un soldat pour l'égorger à une heure fixée. Dix mille Judiths pour dix mille Holophernes, cela passe tout de même un peu les conventions scéniques. Le maire, puis la femme du maire viennent développer au général, sous sa tente, leur projet de réjouissances publiques. Le général soupçonne la conspiration et néanmoins il accepte leur invitation collective. J'entends bien que M. Romains a voulu nous exprimer par cette contradiction les lassitudes d'une troupe après l'action, et l'espèce de fatalisme qui s'empare d'elle. Mais, précisément, le chef est le chef. Il porte le poids du commandement. Ce qui apparaît ici en lui, c'est la lâcheté et la sottise personnelles. On n'a pas droit au repos quand on commande, et c'est l'honneur de commander. Ce général, à qui ne suffit même pas l'inertie d'un Bazaine et qui par une aberration conduit l'armée à sa perte quand il le sait, nous apparaît nettement comme un traître. Il démontre, s'il en est besoin, l'impossibilité, en art, de substituer un autre élément à l'élément individuel. Pour qu'il y eût tragédie, il aurait fallu

que l'aveuglement du général fût expliqué. L'amour en eût été le moyen, bien vieux, mais toujours utilisable. Tel quel, il est incompréhensible, et on l'a trouvé à bon droit ridicule. Le début de la pièce faisait mieux augurer de son auteur. Je me souviens notamment du récit de l'entrée des troupes dans la ville conquise : cela faisait l'effet d'une marche militaire. Mais aux deux derniers actes, il fallut déchanter. Quant au rythme de ces vers libres, la plupart du temps il échappe à la plus fine oreille.



M. Masson-Forestier avait bien raison de nous peindre un Racine vindicatif et féroce, incapable de pardonner une injure et soucieux de sa gloire avec une effrayante âpreté. L'aventure de M. René Fauchois ne vient-elle pas illustrer cette thèse? M. Fauchois, on le sait, avait dans une conférence mémorable malmené à l'Odéon l'*Iphigénie* de Racine. Il avait compté sans la rancune du poète tragique. A sa violence posthume nous pouvons imaginer ce qu'elle dut être quand il vivait. Le *Rivoli* de M. Fauchois est tombé à plat, c'est le cas de le dire ; il est tombé tout seul, par la seule force de sa pesanteur. L'ombre de Racine ne s'est même pas montrée, et c'est le pire.

Rivoli est un grand sujet, et M. Fauchois affectionne les grands sujets. Dans son *Beethoven*, il avait l'appui de l'orchestre Colonne. Cette fois, il a fait appel à la légende napoléonienne et à tous les bruits de la bataille. Cette bataille dans la coulisse, c'est un peu le tonnerre de Calchas dans

la Belle Hélène. Mais tous ces accessoires n'ont pas suffi à donner de l'intérêt à une pièce mal bâtie et mal écrite.

Sur les cinq tableaux de *Rivoli,* le premier et le dernier sont en prose, et les trois du milieu en vers. Au premier, on voit les soldats de l'armée d'Italie qui se plaignent de manquer de tout, et ses généraux, Augereau, Sérurier, Masséna, qui apprennent avec fureur la nomination au commandement en chef du jeune général Bonaparte. Que n'assiste-t-on à l'arrivée de celui-ci, domptant généraux et soldats? Au second, Bonaparte humilie Masséna et Augereau, coupables de vol et de pillage, et cette scène est assez bonne. Lui-même est préoccupé de rejoindre Joséphine à Milan. Il la rejoint en effet au troisième, et trouve dans sa chambre le capitaine Charles. Sur ce capitaine Charles, M. Frédéric Masson nous renseigne dans son *Napoléon et les Femmes :* « M. Charles est resté à Milan, et promène par les rues un coquet uniforme de chasseur à cheval ; chaque fois que le général s'absente du palais Serbelonni, M. Charles y rentre. Joséphine dit bien que M. Charles n'est là que pour l'amuser, la distraire, la faire rire, que c'est tout platonique de sa part ; et M. Charles, c'est un petit jeune homme, tout en chair, très râblé, d'une assurance imperturbable, d'un corps extrêmement alerte, vif et adroit, ne parlant qu'en calembours, excellant dans tous les tours de force et d'adresse, les mystifications et les charges, un drôle de corps, comme on dit... » Une Joséphine préférera ce rigolo de Charles au sombre Bonaparte dévoré d'ambition. Mais si la psychologie d'une Joséphine n'est pas compliquée, celle d'un Bonaparte

est plus malaisée. A son retour d'Égypte, quand, averti des trahisons de Joséphine, il la chassa, elle passa la nuit couchée devant sa porte à l'appeler et à gémir. Au matin il ouvrit, et supprima le passé. Il l'aimait et la méprisait, mais elle ne pesa pas sur lui. Dans la pièce de M. Fauchois, il jette Charles à la porte et accable Joséphine de reproches. Quand elle tente de le reprendre, il l'écarte avec cette déclaration : *Ma victoire est plus belle que toi.*

Et nous voici à la veille de la bataille. Bonaparte monologue interminablement. Il mêle son chagrin conjugal à son appétit de conquêtes et se cherche d'illustres exemples dans l'antiquité. Ainsi en vient-il à se demander si César a pleuré. Marmont à qui il a posé cette colle s'est endormi. Mais l'ombre de César, plus vite déplacée que celle de Racine, apparaît et lui donne la réplique :

J'étais soldat ; devant mon dur profil lauré
L'avenir ne doit pas savoir si j'ai pleuré !
Toi qu'un grand deuil, ce soir, avait choisi pour cible,
Demain, sur l'étrier, ferme et droit, impassible,
Au-dessus du choc rouge et noir des régiments
Tu jetteras ton cœur dans tes commandements.

— Aurai-je la victoire, au moins? demande Bonaparte. Et l'ombre de répondre :

... Tu l'as déjà !
Celui que la laideur d'un jour triste outragea
Et qui n'a pas permis au mal qui vint le mordre
De répandre, autre part qu'en lui seul, son désordre,
Qui, malgré sa douleur, imposa ses instincts
Grondants, selon ses vœux voit marcher ses destins !...
Toutes les passions qui meurtrissent la terre
Sont en nous. Le héros, lucide et solitaire,
Les possède d'abord dans sa poitrine, puis
Il va combattre — et toi, Victoire, tu le suis !

J'ai cité ces vers parce que ce sont les moins mauvais de l'ouvrage. Ils sont emphatiques, imprécis, maladroits, se contentent de l'à peu près, mais ils ont une certaine allure. Il y en a même un qui est excellent :

Tu jetteras ton cœur dans tes commandements.

Mais on ne fait pas une tragédie avec un beau vers. Le dernier tableau n'est qu'une parade : c'est la victoire. On a dit très justement que cette pièce, avec un peu moins d'alexandrins et un peu plus de défilés, eût été parfaite au Cirque olympique.

***

Sainte Odile d'Alsace était aveugle-née. Échappée à la fureur paternelle et cachée au monastère de Palme près de Besançon, elle fut baptisée à l'âge de douze ans par Ehrard, évêque de Bavière, et le baptême, qui la fit entrer dans la communauté chrétienne, ouvrit en même temps ses yeux fermés. Un miracle lui révéla ensemble le monde externe et la vie intérieure. Nous ne pouvons pas compter sur un miracle — qui ne favorise que des privilégiés — pour nous ouvrir les yeux, et pourtant nous naissons tous aveugles. Cette lumière, dont elle fut brusquement illuminée, c'est lentement que nous la découvrons, et beaucoup ne l'aperçoivent jamais tout entière, et beaucoup se détournent d'elle : bien peu lui abandonnent leurs regards. Voir clair, rien ne nous est plus nécessaire, et rien n'est plus rare.

Même au sens propre, combien d'entre nous savent se servir de leurs yeux? Théophile Gautier,

qui fut peintre avant d'écrire, assurait que sur dix personnes il y en avait bien neuf qui sortaient d'une chambre sans avoir distingué la couleur de la tapisserie. Une fleur, un arbre, un visage, la plupart d'entre nous ne savent pas les regarder. La finesse de la tige et le dessin des pétales, l'essor des branches et leurs inclinaisons, la ciselure de la vie sur les traits humains, nous ne les apercevons pas. Nous regardons en gros, sans appuyer, sans prendre, d'un regard qui glisse au lieu de pénétrer. Amusez-vous à lire sur les pièces officielles, sur les permis de chasse, sur les passeports, la description des figures. Ce sont toujours des nez moyens, des fronts moyens et des bouches moyennes. On classe les hommes selon la taille, parce qu'avec un mètre on les peut aisément mesurer. Mais le caractère qui sépare de toute autre chaque physionomie, un gendarme, un garde champêtre ne les voit pas. Et nous sommes presque tous comme ces gendarmes ou ces gardes champêtres. C'est donc toute une éducation que nous devons donner à nos yeux.

Dans la vie morale, cet aveuglement est pire encore et entraîne des conséquences bien plus funestes. Souvent nous ne voyons ni les autres ni nous-mêmes. Une vue nette, des yeux débrouillés, mais cela suffirait pour supprimer de la société les antipatriotes, les humanitaires. Tous ces gens vivent les yeux fermés. Car la première vision qui nous frappe, n'est-ce pas celle de nos parents et de notre clocher? Nos yeux nous rattachent à notre pays et à notre race. Nos yeux nous enseignent à commencer par accepter notre situation dans le temps et dans l'espace. Nos yeux

nous détournent de ces notions abstraites avec quoi des philosophes, enfermés dans leur cabinet, prétendent gouverner une humanité qui est composée d'éléments vivants et divers.

Il y a chez nos auteurs classiques un ordre logique qui est dû à une merveilleuse discipline intellectuelle. On le retrouve dans l'enchaînement normal des sentiments de leurs personnages et dans l'expression même de ces sentiments. Lorsque Pauline, dans *Polyeucte*, est touchée de la grâce divine par l'illumination qu'elle a surprise sur le visage de son mari, elle s'écrie :

> Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée...

Elle dit d'abord : je *vois*, parce que c'est dans notre sensibilité que la vie nous poursuit, nous atteint, nous forme. Après qu'elle a vu, elle a compris. Et quand elle a compris, elle croit. Mais tout d'abord, il faut voir, et bien voir. C'est le plus difficile. Une vision claire s'impose tellement à l'esprit qu'elle le force à s'incliner ou plutôt qu'elle le fait resplendir comme si la lumière émanait de lui-même et ne venait pas du dehors. Et ce resplendissement, c'est la foi. Chez une sainte Odile, les trois opérations se confondent ; chez une Pauline elles se suivent avec une rapidité vertigineuse. Chez nous elles se tirent l'une l'autre avec plus de lenteur, non pas avec moins de sûreté ; mais il faut commencer par ouvrir les yeux...

Ces réflexions me sont inspirées par le drame très curieux de M. Georges Duhamel, *la Lumière*, dont le héros, Bernard, est un aveugle. Et cet aveugle, qui a remplacé par la culture de sa sensibilité le sens qui lui manque, peut dire en toute

vérité : « Le commun des hommes croit voir. Voir ! cette chose sublime ! En réalité, ils reconnaissent un certain nombre de signes sommaires et utiles par lesquels ils se guident. Ils ne possèdent pas par la vue la magnificence de la lumière et le détail merveilleux de la nature... » Cependant l'orgueilleux Bernard ne voit pas la vie aussi clairement qu'il se l'imagine et l'amour le lui apprendra. *La Lumière* est une belle tragédie un peu obscure, un peu mystérieuse, un peu inspirée de Mæterlink. Je l'aurais souhaitée plus ferme dans ses contours, plus vigoureuse et virile comme cette magnifique *Lumière qui s'éteint*, de Kipling, qui est un des plus émouvants romans modernes.



Je ne dirai qu'un mot de *Vers l'amour*, de M. Léon Gandillot, qu'a repris avec succès l'Odéon. C'est, au début, une nouvelle *Vie de Bohème :* on croit que tout n'est que caprice, et le caprice devient passion, et la passion conduit à la mort. Elle conduit à la mort un bien pauvre garçon dont le triste destin ne nous afflige guère. Nous sommes peut-être un peu blasés sur la faiblesse amoureuse. La pièce n'en est pas moins assez prenante, parce qu'on la sent très réelle, parce qu'elle donne une poignante impression de *vécu*. Le type de la jeune femme, Blanche, petit mannequin sentimental et bourgeois, est étonnamment véridique. Et, pourtant, *Vers l'amour* ne laisse pas l'impression d'une œuvre supérieure. Cela tient, je crois, au style qui est assez pauvre. Tantôt on voudrait décerner plus de louanges, et tantôt on est retenu

par une sorte de pudeur littéraire. Je ne sais quel personnage de Forain soupirait : — Les femmes ! je m'y suis mis trop tard !... L'auteur des *Femmes collantes* et de *Ferdinand le noceur* s'est peut-être mis trop tard à la tragédie intime. Mais la sincérité qu'il y apporta communique à sa pièce un charme particulier : elle rend un son humain.

III

Je ne goûte guère, je l'avoue, les spectacles sacrés que l'on a accoutumé de donner pendant la Semaine sainte. Je préfère relire l'un ou l'autre Évangile. Il leur suffit d'un trait pour pénétrer la lâcheté de la foule, celle des fonctionnaires, celle des prêtres, celle des amis. Dans son *Judas*, M. Achille Richard a voulu analyser l'âme du traître. Il s'est défendu d'avoir travesti les Livres saints, et son respect ni sa bonne foi ne sont en cause. Son talent non plus, car *Judas* est écrit dans une prose assez imagée et souple, sans emphase. Mais son interprétation est tout au moins subversive. Il fait de Judas un nationaliste juif qui de Jésus attendait la libération d'Israël, et que la déception, jointe à un amour malheureux pour Marie-Madeleine, aurait conduit à la trahison dont on lui aurait mis de force le prix dans la main. C'est une explication qui atténue la plus atroce des culpabilités historiques. On ne serait pas étonné de la rencontrer sous la plume de Renan ou de l'abbé Loisy. Judas, avare et dur, intéressé

et incrédule, ne poussa pas un cri vers Dieu dans son désespoir : c'est pourquoi il porte sur le visage la marque de la damnation.

Si l'on veut à toute force représenter pendant la Semaine sainte des drames sacrés, que ne choisit-on le *Pilate* de M. Louis Mercier? Louis Mercier est un grand poète trop peu connu. Son *Pilate*, avide de plaire à la foule, prêt à sacrifier la justice à la popularité, accusé et condamné par sa femme, est d'une réalité de tous les temps. Cependant, si l'un ou l'autre de ces théâtres chrétiens qui cherchent un public, des acteurs et des pièces, me consultait, je l'engagerais plutôt à demander à M. Louis Mercier de mettre à la scène son *Lazare le Ressuscité*, supérieur, selon moi, à son *Ponce Pilate. Lazare le Ressuscité* est une suite de scènes dialoguées qu'il ne serait pas malaisé de relier en actes. La gravité du ton et le rythme des vers rappellent le magnifique *Moïse* d'Alfred de Vigny, et la plainte de Lazare se rapproche de celle du prophète las de vivre :

Mon Dieu, vous m'avez fait puissant et solitaire :
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Ce qui fait la solitude et la puissance de Lazare, c'est sa résurrection. Il revient d'entre les morts, il possède l'éternel secret. Marthe et Marie l'interrogent. Et le voici qui se souvient de ses derniers instants :

... On se sent brusquement
Glisser dans on ne sait quelle angoisse infinie.
Il fait froid ; il fait noir. Un vaste aveuglement
Pèse à votre paupière, emplit vos yeux farouches,
Et vous êtes déjà si perdu dans la nuit
Que la voix des vivants courbés sur votre couche
Semble vous parvenir d'un rivage qui fuit.

J'ai souligné le dernier vers pour la beauté de l'image. — Mais après? Qu'a-t-il ressenti? Qu'a-t-il vu? Il ne se souvient pas. Et Marthe et Marie, croyantes, s'inclinent devant son silence. — Peut-être, dit Marthe,

Peut-être il n'est pas bon, il n'est pas salutaire
Aux hommes d'être instruits de toute vérité...

Et Marie, plus affirmative :

Le Christ est bon, le Christ est vrai, le Christ est beau,
Et je n'ai pas besoin d'en savoir davantage.

Mais Lazare, avant de mourir et de ressusciter, était fiancé à Lia. Lia l'aimait, Lia l'a pleuré, Lia est venue répandre des parfums sur sa tombe. Et il la rencontre dans les champs, et sa joie est grande de la revoir. La jeune fille, quand elle l'aperçoit, se prosterne devant lui. Il la relève avec ces paroles :

Si j'ai reçu le don d'un prodige ineffable,
Mon front ne s'en est pas exalté ; je ne suis,
Comme autrefois, qu'un homme entre tous mes semblables.
Peut-être plus qu'un autre, au sortir de la nuit
Qui m'a tenu captif en sa noire géhenne,
Ai-je besoin de voir la lumière du jour,
De goûter la douceur d'une caresse humaine,
D'être aimé d'une femme et d'aimer en retour...

Et Lia répond :

T'aimer ! qui t'oserait aimer encor, Lazare?
La gloire de Celui qui t'a ressuscité
T'entoure, et sa splendeur terrible te sépare
Des désirs de la terre et de l'humanité...

Lazare la supplie. Il l'aime d'un amour saint, austère et fort et il soupire après sa tendresse :

J'ai fait un long voyage et je sens sur mes jours
La poussière dont m'a recouvert l'autre monde.

La femme se taisait. Mais déjà dans ses yeux
Lazare ne lisait qu'une terreur profonde :
Elle était devant lui comme on est devant Dieu.
Il sentit que l'amour s'éloignait dans la crainte.
Jamais plus comme un homme il ne serait aimé,
Celui qui de la mort avait subi l'étreinte ;
Le miracle effrayant le tenait enfermé
A jamais, malgré lui, dans sa gloire étrangère.
Sans doute sur ses pas des hommes accourront,
Curieux de surprendre un peu du grand mystère,
Mais les vierges fuiront la pâleur de son front,
L'ombre de ses regards effraiera leur tendresse
Et nulle ne voudra dormir à son côté.
La femme s'éloigna. La grâce et la tristesse
Alanguissaient sa marche, et le Ressuscité
Regardait s'en aller l'image souple et belle
Que son ombre, au soleil, projetait après elle.

J'ai pris plaisir à transcrire ces vers d'une grandeur si simple. Cependant le bruit du miracle s'est répandu. La foule entoure Lazare. Une mère qui a perdu son fils lui demande *ce que font les enfants que l'on a mis en terre...* Elle attend de lui une certitude, une consolation, et tout le peuple l'attend avec elle. Lazare cherche dans sa mémoire, et n'y trouvant que l'obscurité, il s'enfuit. Puis, c'est le doute qui de lui s'empare :

Ici-bas les vivants savent au moins qu'ils souffrent,
Les morts ne savent rien, pas même qu'ils sont morts.
Les morts sont morts...

Et s'ils revenaient, ce serait pour conseiller aux vivants de jouir des jours qui passent. Mais Lazare, dominant la tentation, veut offrir à Dieu le témoignage de cette vie qu'il a reçue deux fois. Quand

la foule irritée le menace et le lapide, il confesse sa foi, mais il voudrait pouvoir parler du mystère qu'il a dû pénétrer. Jésus, qui vient à son secours, lui donne le secret de la paix :

> Bienheureux ici-bas ceux qui croiront sans voir
> ... Et sache dans l'amour adorer et te taire.

Lisez le *Lazare* de M. Louis Mercier : voilà un drame sacré comme nous aimerions à en voir représenter.

MAI 1911

Comédie-Française : *Le Roi s'amuse,* de Victor HUGO. — Châtelet : *Le Martyre de saint Sébastien,* mystère en cinq actes, de M. Gabriele d'ANNUNZIO. — Théâtre de l'Œuvre : *Sur le seuil,* un acte en vers, de M. Georges BATTANCHON ; *Un Médecin de campagne,* drame en deux actes, de MM. Henry BORDEAUX et Emmanuel DENARIÉ ; *Les Oiseaux,* fantaisie en deux actes, d'après Aristophane, de M. Fernand NOZIÈRE.

I

Songez que la révolution romantique, au théâtre, s'est faite au nom de la vie ! Elle accusait l'art classique de convention, de fausseté, d'une froideur glacée qui annonçait la mort. Parce qu'elle apportait la recherche du pittoresque, de l'effet, le clinquant du style et la fameuse couleur locale, elle pensa ressusciter la tragédie. Et voici que tout le théâtre de Victor Hugo, qui, de cette prétendue révolution, est l'expression la plus haute, nous apparaît précisément aujourd'hui conventionnel et faux, et, sinon froid, du moins indifférent. L'essentiel lui manque, et l'essentiel, c'est la psychologie, c'est la connaissance des caractères, c'est un peu de vérité humaine. Il y supplée par le lyrisme, et le drame devient ainsi un chant personnel de haine ou d'amour. Une intrigue invrai-

semblable, et que ne répudieraient pas les fournisseurs de spectacles populaires, comble les vides. Dans *Hernani*, dans *Ruy Blas*, une belle fougue de jeunesse séduit encore. On parvient à oublier ce qui se passe, lorsque le sauvage Hernani ou le malheureux et héroïque Ruy Blas donnent en scène leur grand air. Et une magnifique poésie légendaire soutient *les Burgraves* qui évoquent ces ruines du Rhin, si grandioses au-dessus du fleuve, surtout quand les teintes d'automne échauffent les forêts d'alentour, si grandioses et un peu truquées. Le théâtre de Victor Hugo appartient au genre du grand opéra, l'opéra de Meyerbeer et d'Halévy. On songe aux *Huguenots* ou à *la Juive*. Il y manque des ballets, et c'est dommage, mais on pourrait aisément en introduire. L'auteur fait lui-même sa musique. On l'écoute pour elle-même, non pour les sentiments un peu vagues qu'elle est chargée d'exprimer, et volontiers on bisserait certains morceaux.

Le Roi s'amuse, interdit le lendemain de la première par le gouvernement de Juillet (23 novembre 1832), et repris sans succès en 1882, n'a pas réussi davantage, cette fois, à la répétition générale. Mais, par un singulier retour, le public des représentations suivantes l'a mieux accueilli. J'en cherche la raison. *Le Roi s'amuse* commence presque par un ballet, mais la danse tourne court, et l'on en demeure fort privé. Les invectives de Saint-Vallier et de Triboulet valent bien, il est vrai, la musique de Verdi. Oui, je persiste à croire que c'est l'opéra qu'on vient chercher à la Comédie-Française.

Il faut au poète lyrique de grands thèmes à

chanter. Il y en a deux dans *le Roi s'amuse*, qui reviennent constamment, qui sont, en somme, l'obsédant *leitmotiv* de toute la pièce : c'est la haine démocratique de la royauté, et c'est le sentiment paternel. Mais tous deux portent à faux et de là vient qu'on n'est jamais ému. Victor Hugo a accumulé dans son François Ier toute son horreur nouvelle des rois, — des rois qu'il avait commencé par célébrer. Un auteur dramatique a beau disposer au théâtre de certaines libertés, il ne peut tout de même pas fausser l'histoire à ce point, Hugo surtout qui eut le sens historique très developpé et qui l'oublia systématiquement pour satisfaire des passions populaires surexcitées. Comment ose-t-il tracer du glorieux vainqueur de Marignan, du courageux vaincu de Pavie, du rival de Charles-Quint, de l'ami des lettres, du protecteur de Léonard, une si odieuse caricature? Le portrait qu'en fit le Titien révèle un caractère autrement intéressant, profond et nuancé, voluptueux certes, mais reniflant de son grand nez aussi bien la volupté de la bataille que celle de la femme, et, de ses petits yeux vivants, apte à fouiller aussi bien les secrets de la politique que ceux de la toilette. Le rigorisme de Hugo nous semble ici un peu niais. Pourquoi charger ce beau soldat généreux de toute la dépravation du Régent ou de Louis XV? On devine trop un dessein prémédité. *Le Roi s'amuse*, c'est le premier chapitre des *Châtiments*. Le poète s'essaie déjà dans le pamphlet.

Pendant la répétition générale, la loge présidentielle était vide. On pouvait aisément y évoquer la dynastie royale qui fit la France, et pencher tant de grandeur passée sur l'œuvre si pauvre qui ten-

tait de la ravaler. Et c'était de la pitié, non pas même de l'indignation, que l'on éprouvait pour d'aussi mesquines invectives.

— Oubliez, dira-t-on, la royauté de France et l'histoire pour vous en tenir à l'œuvre d'art. — Mais si l'on s'en tient là, c'est pire. Où est, dans ce mélodrame, la beauté humaine? Le sentiment paternel, qui en est le ressort, qui si souvent inspira magnifiquement Victor Hugo, ne parvient pas à nous émouvoir : pourquoi? Oui, Hugo dans *les Contemplations*, dans *la Légende des siècles*, dans *les Burgraves*, a su donner à la paternité une grandeur, une noblesse épiques. Ses pères ont une majesté cornélienne. Le sens de la race le hausse toutes les fois qu'il le rencontre et l'exprime. Je ne sais s'il existe un plus beau poème de l'acceptation dans la douleur paternelle que celui qu'il écrivit sur la mort de sa fille, *A Villequier*. Mais la douleur de Triboulet ne parvient pas à traverser notre indifférence : pourquoi? Pourquoi, surtout, quand il suffit des quelques vers de Saint-Vallier :

... J'avais droit d'être par vous traité
Comme une majesté par une majesté.
Vous êtes roi, moi père, et l'âge vaut le trône.
Nous avons tous les deux au front une couronne
Où nul ne doit lever de regards insolents,
Vous, de fleurs de lis d'or, et moi de cheveux blancs.
Roi, quand un sacrilège ose insulter la vôtre,
C'est vous qui la vengez ; — c'est Dieu qui venge l'autre !...

Hugo a joué la difficulté et perdu la partie. Par goût de l'antithèse, par recherche des contrastes, il a pris l'être le plus abject physiquement et moralement, un bouffon de cour, difforme et bossu, qui a choisi ce métier de divertir ceux dont il est

la risée, d'applaudir et d'encourager leurs projets les plus infâmes, leurs vices les plus dégradants, et il a voulu que dans cette abominable créature un seul sentiment pur subsistât, l'amour paternel. Ce n'est pas invraisemblable : un homme peut, dans son avilissement, sauvegarder une part unique de l'empreinte divine, et l'on a pu surprendre chez l'un ou l'autre criminel un désintéressement inattendu dans l'amitié, ou dans l'amour. Mais c'est le caractère de Triboulet qui est absurde. Il vit à la cour, il en connaît toutes les intrigues galantes, il s'est moqué de tous les maris trompés, de tous les pères bafoués ; il s'est agenouillé devant toutes les maîtresses royales. Très bien, mais alors quand le Roi lui daigne prendre sa fille, il devrait se trouver trop honoré de l'aventure. Quelle aubaine pour lui ! Il va presque régner. Son désespoir ne se comprend pas, ne s'explique pas. Son désespoir est presque une punition méritée. Et son désespoir paternel, au surplus, s'exprime comme un désespoir amoureux, et cette confusion nous laisse une impression pénible : Saint-Marc Girardin, le premier, souligna cette transformation de la paternité qu'il retrouve dans *le Père Goriot* de Balzac. Sans doute, l'auteur a cru nous montrer au premier acte Triboulet subissant avec horreur et dégoût la vie qui lui est imposée. Mais rien ne l'obligeait d'être bouffon. Il n'avait qu'à aller vivre à la campagne avec Blanche. Et ailleurs ne nous apparaît-il pas comme une sorte de génie du mal? Toutes ces obscurités ne permettent pas à Triboulet de devenir un personnage pathétique. Son explosion de révolte et de souffrance n'est pas conforme au personnage tel qu'il nous est représenté.

Et, par là, tout le drame est manqué. La sympathique figure de Blanche, que son amour conduit au sacrifice et à la mort, ne suffit pas à nous attendrir. Elle est, elle-même, si conventionnelle !

Got, jadis, échoua dans Triboulet. M. Silvain l'a joué en tragédien, comme un rôle classique, mais c'est le rôle qui lui a manqué. Les notes fausses ne viennent pas de lui : elles étaient néanmoins fréquentes.

II

Une des surprises que ménage Rome au visiteur, c'est la calme substitution de la Rome chrétienne à la Rome païenne. La religion nouvelle qui apportait la paix n'a rien voulu détruire. Elle a simplement utilisé les monuments et les arts antiques. Ainsi les vieux temples païens fleurissent en églises. Saints-Côme-et-Damien, Sainte-Françoise-Romaine, et Sainte-Marie de la Minerve, et Sainte-Marie-des-Anges, et tant d'autres basiliques furent construites sur les ruines des anciens autels. La beauté ne fut point frappée : on se contenta de lui donner une autre âme. N'est-ce point cette domination pacifique que symbolise cette statue de saint Pierre, vénérée des fidèles, qui fut composée très simplement avec le corps admirablement posé et drapé d'un consul romain à qui l'on changea la tête?

Mais il arriva que le paganisme, un jour, prit sa revanche. Avec les sujets de piété qu'il emprun-

tait à l'Évangile ou à la Bible, l'art, à la fin du quinzième siècle, ressuscita les dieux morts. Déjà un Mantegna ou un Lippi ne montraient plus les élans religieux, les enthousiasmes sacrés d'un Giotto, d'un Memmi ou d'un Angelico. Et quand vint la Renaissance, les peintres et les sculpteurs eurent beau continuer de représenter des madones et des saints, ils rendaient hommage à la seule beauté des formes. Marie-Madeleine et saint Sébastien, l'une pour ses péchés, l'autre pour la nudité resplendissante de sa mort, favorisèrent spécialement leur nouveau culte. Déjà le Sébastien du Pérugin montre sur son poteau une grâce de femme. Le Sodoma lui donna une douceur équivoque et, sur le visage, une sorte de voluptueuse satisfaction. A Saint-Sébastien-hors-les-Murs, le Bernin fit de sa statue un pendant à son éclatante et sensuelle sainte Thérèse dont le président de Brosses disait que, si c'était la représentation de l'extase divine, cette extase ne lui était pas inconnue.

M. Gabriele d'Annunzio, artiste survivant de la Renaissance, rival d'un Cellini dans l'art de ciseler, sinon l'ivoire et les métaux, du moins les mots et les phrases, a traité saint Sébastien à la façon du Sodoma ou du Bernin. Du martyr il a fait un héros de beauté, et même de volupté. Comme l'antique Adonis à qui, d'ailleurs, il ne cesse de le comparer, il le consacre à Vénus. Car il méconnaît l'élément essentiel de la foi : le don de l'âme à Dieu, le renoncement à soi-même, le désintéressement du sacrifice. Il traite le culte de la douleur comme un culte plus savant du plaisir, et le martyre devient le paroxysme de la joie physique obtenu par un heureux délire. L'auteur du

Feu et des *Victoires mutilées* n'a pas modifié sa manière. Il célèbre une nouvelle fois le triomphe de la vie. Il transforme le saint en artiste sacré. Son Dieu n'est pas le Dieu des chrétiens.

Certes, il faut reconnaître la virtuosité d'un écrivain étranger qui s'assimile à ce point les ressources de notre langue et ses rythmes. Malgré quelques impropriétés de terme, et un certain laisser-aller dans les rimes et les rejets, le *Martyre de saint Sébastien* imite, avec assez de bonheur dans la forme, nos anciens mystères. Il est écrit en vers octosyllabiques, parfois coupés de rondeaux ou de villanelles. De ce rythme délicat, qui se noue et se dénoue comme de longues tresses, le vieil Arnould Gréban avait tiré des merveilles. C'est aussi celui dont Mistral se servit pour sa miraculeuse *Nerte*. Mais le poète italien jette dans ces sources pures les mille pierres précieuses de sa trop fertile imagination. Il croit obtenir par cette prodigalité ce que l'eau reçoit si naturellement d'un rayon de soleil. Il décompose la lumière du jour en rubis, en perles, en émeraudes que lui fournissent son érudition surchargée, sa verve toujours surchauffée. Ajoutez que les décors, les nuances des costumes, les poses des personnages dessinent sans cesse une série de fresques adroitement inspirées des maîtres du quinzième siècle. Mlle Ida Rubinstein, équivoque interprète du saint, a beaucoup étudié Mantegna, Pollaiolo et le Sodoma. Par ces recherches, ces artifices, ces combinaisons, le *Martyre de saint Sébastien* est le spectacle le plus composite et le moins simple qu'on puisse imaginer. Un peu, un tout petit peu de la foi de *Polyeucte* aurait avantageusement remplacé tant d'art et tant de fard.

Mais cela, il ne faut pas le demander à M. d'Annunzio. Comment se dépouillerait-il pour revêtir la modeste livrée du Christ? N'a-t-il pas pris le parti du mauvais riche contre Lazare?

Le premier acte est le meilleur. Par l'ordre de l'empereur Dioclétien, on va immoler les jumeaux, Marc et Marcellien, qui ont refusé de sacrifier aux dieux de l'empire. Les deux frères sont attachés à des colonnes, l'un en face de l'autre. La foule les injurie, Vital, leur ami, tâche à les apitoyer : ils peuvent encore échapper aux affreux supplices qui les menacent. *Tu chantais d'une voix sonore,* dit-il à Marc. *On va te broyer les mâchoires, faire de ta bouche une vaste plaie taciturne.* Et Marc répond : *Ma voix chantera toute nue, aux sommets les plus bleus du ciel, avant l'aurore, avant le cri de l'alouette...* Mais la mère des deux jumeaux apparaît. Dans une longue, trop longue lamentation, elle supplie tour à tour ses enfants. Elle appelle à son secours les cinq vierges, ses filles, qui *apportent dans leurs mains et dans leurs yeux toutes les images de la vie belle.* C'est, autour des martyrs, une ronde d'adolescentes qui offrent des fleurs et des fruits, et toute la douceur de vivre. Marcellien, le premier vaincu, penche vers ses sœurs son visage en larmes. Ils vont céder tous deux, sacrifier aux dieux de Rome, quand la voix de Sébastien, chef des archers d'Émèse, les redresse et les secoue : *Je prends entre mes doigts le rouge cœur nu de votre foi, mes frères, puisque vos poignets sont liés, et je le hausse vers le haut ciel où la couronne éternelle est suspendue pour votre gloire...* C'est un langage choisi, mais tout ici est immolé à la littérature. Les deux jumeaux ont reconquis leur ardeur. Leur mère, vaincue, tourne

vers Sébastien son visage où luisait tout à l'heure l'espérance, et que maintenant la douleur ravage. Elle veut le maudire, quand le saint lui déclare : « Il te regarde... — Qui ? » — Et déjà elle est saisie de la force divine, elle appartient à Dieu, et elle va se ranger auprès de ses fils pour confesser la même foi. Ainsi le céleste Ravisseur s'empare des âmes en une foudroyante seconde. Seulement, cette seconde est la suite de nos élans intérieurs, de nos divins désirs. Dans M. d'Annunzio, la grâce revêt un caractère physique. Elle ressemble à un mal sacré. Toute la mystique se confond chez lui avec la sensualité. Après la mère, ce sont les sœurs, et la mère peut dire, comme Niobé, en une très belle image : *Je traîne à mes épaules une grappe lourde de vies condamnées...* Cependant la foule, qui a surpris l'action de Sébastien, se rue sur lui ; ses archers le protègent, mais le préfet veut le jeter aux supplices. C'est alors qu'il demande au ciel un miracle pour convaincre la foule. Avant de rendre son arc, puisqu'il doit être désarmé, il tire en l'air une dernière flèche, et cette flèche monte dans le ciel qui la garde : personne ne l'a vue redescendre. Puis Sébastien s'avance vers les charbons embrasés réservés aux martyrs, et sur eux il danse, il danse avec volupté : *J'ai les pieds nus dans la rosée! J'ai les pieds sur le blé qui pousse! Je bondis comme l'eau des sources... C'est comme si j'avais une âme faite avec des feuilles de saule, comme si mes veines étaient faites de musique et d'amour...* Il atteint le vertige de la douleur et de l'allégresse, et à son supplice se mêle une sorte de goût charnel, frénésie de la chair qui s'exprime en images imitées du *Cantique des cantiques* et qui est l'impérieux *leitmotiv* de ce drame sacré.

Le second acte est plus obscur. Il se passe dans une chambre du palais de Jules Andronique où les sept magiciennes des Planètes, enchaînées et penchées sur leurs alambics, étudient les signes du Temps nouveau. C'est, au commencement, une paraphase des énigmatiques prophéties des Sibylles. Puis la salle est envahie par les catéchumènes et les briseurs d'idoles. Ils attendent, eux aussi, le signe qui les fera croire, ils veulent voir la face de ce Seigneur que Sébastien leur impose. Mais cette face, Sébastien ne peut pas la montrer. Alors apparaît une femme étrange, la Fille malade des fièvres. C'est une Reine qu'on croit atteinte de folie. Jadis, elle a vu le Christ, et elle garde précieusement le saint suaire qui lui a été confié. A cette foule qui réclame, au saint qui supplie, puis qui commande, elle décrit les différentes scènes de la vie du Christ, puis elle déroule avec Sébastien le voile sacré et tous s'agenouillent, tandis que le chant de la Vierge retentit :

Qui pleure mon Enfant si doux,
Mon Lis fleuri dans la chair pure?
Il est tout clair sur mes genoux,
Il est sans tache et sans blessure,
Voyez. Et dans ma chevelure
Tous les astres louent Sa clarté,
Il éclaire de Sa figure
Ma tristesse et la nuit d'été.

C'est un mélange singulier de la Kabbale et des visions de sœur Catherine Emmerich et c'est encore la déformation maladive de la folie de la Croix.

Cependant le scandale causé par le chef des archers d'Emèse est parvenu aux oreilles de Dio-

clétien. Il fait comparaître devant lui Sébastien, Sébastien qu'il admire et qu'il aime, Sébastien dont il loue la beauté, qu'il veut combler d'honneurs et non point condamner. Et il l'interroge avec douceur : *Est-il vrai que tu as dansé sur des charbons ardents? — César, non,* répond le saint : *sur une jonchée de lis.* L'interrogatoire continue, plus pressant. L'empereur montre au jeune révolté l'assemblée marmoréenne des dieux de Rome, mais Sébastien le brave. Et comme si ce n'était pas assez de toutes les équivoques jetées sur ce mystère, le saint interprété par une danseuse, l'empereur penché de trop près sur le chef des archers, et la cohorte des archers éperdue d'une exaltation suspecte, voici que par une suprême inconvenance le saint, pour attirer l'empereur, va mimer la passion du Christ, au grand émoi des femmes syriennes qui « tressaillent comme par la présence de leur dieu androgyne » et qui se mettent à chanter un hymne à Adonis. Les saints qui reçurent les stigmates n'en firent pas des conférences ou des grimaces : ils se contentèrent de souffrir avec joie de cette marque de l'amour divin.

L'empereur, qui veut à tout prix sauver Sébastien, n'hésite pas à le déifier et il dépose dans sa main ouverte la Victoire d'or qui orne le dossier de son siège et qui représente la puissance. C'est la tentation suprême, celle de l'orgueil : *Tu seras le maître. Etant dieu pour rester lointain dans tes silences, tu seras empereur pour te rapprocher et pour t'agiter. Tu feras verser du sang, fonder des villes, ployer des rois, sécher des mers, chanter des poètes, mourir des héros, surgir des aurores inconnues du fond des douleurs inexpugnables. Tu auras*

le monde tremblant dans le creux de ta main comme l'alouette dans le sillon avant le jour... Déjà Dioclétien le croit vaincu, lorsque le saint brise la Victoire en mille morceaux : *César maudit, j'ai dans mon poing mon âme nue, victorieuse, splendide, aux six ailes de feu. J'ai brisé ton idole, j'ai brisé ton or, comme toi-même tu seras brisé, tu seras foulé. Tous tes os se séparent, je vois le signe de la lèpre sur ton front de bouc. La nuit vient. L'entends-tu? La nuit surgit comme une lionne, déchirant les rets de ses nuages noirs. La Louve a peur...*

Dès lors il est condamné. L'empereur a lui-même choisi son supplice. Il sera conduit sous les lauriers du bois d'Apollon par ses propres archers qui le perceront de leurs flèches. Mais les soldats ne veulent pas obéir. Il faut que lui-même commande ses bourreaux au nom de l'amour qu'ils ont pour lui. Et les blessures qu'il reçoit sont pour lui d'infinies jouissances.

Le dernier acte, c'est l'apothéose du saint au paradis. Il m'a paru que la musique de M. Debussy, après les velléités passionnées et incertaines de *Pelléas et Mélisande*, avait trouvé là des accents d'une très haute ampleur religieuse.

J'ai souligné suffisamment, je crois, tout l'artifice païen de ce drame qui voit dans l'extase sacrée, le sacrifice et le martyre, non pas une immolation de l'âme à Dieu, mais une façon de posséder Dieu, de parvenir par cette conquête suprême au sommet de la volupté. Il y a là une sorte d'emportement vertigineux du désir qui, après la chair, veut dévorer l'esprit. C'est le délire d'un art individualiste et exacerbé qui croit tout incendier du feu de la beauté quand il promène

dans les sanctuaires ordonnés et éternels une torche inutile.

III

L'Œuvre que dirige depuis tant d'années avec un art si original M. Lugné-Poe a donné un spectacle coupé, composé de trois pièces fort différentes : *Sur le seuil*, de M. Georges Battanchon, *les Oiseaux*, de M. Nozière, et *Un Médecin de campagne.*



Sur le seuil est un acte charmant, qui a le tort d'être plus lyrique que scénique. Jean a quitté sa maison natale. Il y a laissé la vieille Françoise qui l'éleva, et Suzette qui fut sa première passion et ne le sut jamais. Maintenant il appartient à de nouvelles amours, et avec sa maîtresse, Blanche, il est revenu dans le pays et il veut revoir *la maison.* Blanche se prête à ce pèlerinage avec gentillesse, mais sans y attacher d'importance. Elle ne comprend guère le trouble que son amant ressent dès qu'il a franchi la claire-voie et, pensant qu'il préfère s'émouvoir tout seul, elle s'éloigne pour cueillir des fleurs. Jean est très ému en effet. Il retrouve les choses qui font surgir le passé, il revoit Françoise et il revoit Suzette. Avec celle-ci il va s'asseoir sur le banc où ils aimaient à causer ensemble autrefois, et voici que les souvenirs descendent sur eux

avec le soir. Je citerai, pour montrer la poésie qui se dégage de cette œuvre, un couplet de cette scène :

JEAN

Je me souviens d'un soir, Suzette, un des meilleurs,
Un des plus beaux ; un soir sur la prairie en fleurs.
La brume se mêlait aux fleurs de la prairie
Tellement que la brume en paraissait fleurie ;
Et nous ne voulions plus sortir des jardins blancs
Que nous faisaient la brume et les fleurs ; à pas lents
Nous allions tous les deux, plus tard que de coutume ;
Et tu cueillais les fleurs, semblant cueillir la brume.

Jean va céder à la voix de Suzette, à l'enchantement du passé, quand Blanche revient avec ses fleurs. Et Blanche n'a qu'à paraître, pour que le présent et l'amour triomphent.

Cette victoire trop aisée supprime l'intérêt dramatique. Le poète a voulu que son petit ouvrage fût tout en demi-teintes, en nuances, en grâces mélancoliques et languissantes. L'art du théâtre exige une émotion plus directe.

***

M. F. Nozière prend volontiers des livres pour les décors de ses ouvrages dramatiques. Comme d'autres écrivains se laissent influencer par les paysages qu'ils ont visités, par les aventures qu'ils ont vécues ou surprises, il a besoin, pour composer, de l'ébranlement que lui procure une lecture agréable. Ainsi a-t-il mis à la scène, et non sans succès, *les Liaisons dangereuses* et *la Sonate à Kreutzer*. Cette fois c'est Aristophane qui l'a inspiré. Une traduction des *Oiseaux* lui parut une

peinture assez exacte et amusante de nos travers contemporains. Les hommes changent de costumes et de lois, mais le fond humain ne change guère. Cependant, à mesure qu'il adaptait *les Oiseaux*, il modifiait davantage le texte du poète grec, et finalement il n'en laissa rien, rien que le titre et, je crois, un ou deux chœurs.

Le sujet des *Oiseaux* est un de ces sujets heureux qui permettent à la fantaisie de se donner libre cours. Un politicien, Pisthétérus, égaré dans un bois, y fait la rencontre d'oiseaux importants, et aussitôt il imagine de donner à cette troupe ailée une constitution. Il lui apporte les lois humaines ; c'est assez dire qu'il divise les habitants de la cité nouvelle, Néphélococcygie, en deux grandes catégories de citoyens, ceux qui gouvernent et ceux qui travaillent. Cette grande division se fait au nom de l'égalité. Le gouvernement se composera de quelques oiseaux privilégiés, la huppe qui est décorative, le canard, pêcheur en eau trouble, le hibou qui est sacré, l'aigle qui représente la valeur guerrière, sans compter la grue, oiseau symbolique qui, plus que tout autre, sait l'art de gouverner. Mais bientôt, comme chez les hommes, on se débarrasse des militaires et des prêtres, et le désordre se met dans la cité qui est, en outre, menacée d'une guerre étrangère. Que fait le gouvernement pour parer à ces difficultés extérieures et intérieures? Il ne s'occupe que de formules d'éducation pour préparer la mentalité de l'avenir, celle d'un jeune serin. Pendant ces discussions idéologiques, la cité s'écroule. On voit combien sont nombreuses les allusions à notre temps. La verve de M. Nozière

n'épargne ni partis, ni croyances. Elle s'exerce avec agilité sur tous les sujets contemporains. Mais elle est toujours spirituelle et du plus joli tour littéraire.

***

Que dirai-je de la dernière pièce?

« Le bien obscurément fait ne tente personne », dit Balzac dans son admirable *Médecin de campagne.* Aussi les amateurs sont-ils rares pour ces postes perdus où les guérisons ne rencontrent pas la publicité des villes. Bien des vallées, dans les régions montagneuses, sont abandonnées des médecins. Je connais un bourg important — celui-là même que désigne le drame représenté à l'Œuvre — qui, depuis des années, offre une subvention honorable au sauveur qu'en vain l'on attend.

Celui-là qui consent à s'établir dans l'un ou l'autre de ces cantons dédaignés, soit qu'il ait à subvenir à des charges immédiates, soit que le goût de la solitude le pousse, comme le docteur Benassis au cœur ravagé, n'allez pas croire qu'il soit toujours bien accueilli. Le paysan se méfie : il commence par l'observer, par lui chercher d'obscurs ou de vilains mobiles. Vous comprenez : on a pris l'habitude de mourir tout seul, et sans l'aide de personne. Peu à peu, à le voir à l'œuvre, on change d'avis. Il ne tarde pas à conquérir les mères en leur apprenant à soigner les enfants. Car, des enfants, on en a beaucoup à la montagne — on en avait plutôt : là aussi la courbe des naissances fléchit — mais on en perd, faute de précautions. Et quand il a conquis la confiance, voici qu'on

abuse de lui et qu'il ne se repose plus jamais.

A l'ordinaire, la vie rurale le durcit. Il est bientôt de plain-pied avec les natures frustes et primitives qui l'entourent, quand la politique ne le conduit pas aux plus basses flagorneries. Cette dureté lui sert de sauvegarde, empêche qu'on ne tire argument contre lui de son isolement professionnel. Il fait son métier, et souvent bien, mais il se défend, sans quoi il y laisserait sa peau.

Or, parfois il arrive que, doué d'un caractère plus noble, d'une conscience plus avertie ou plus délicate, il se donne tout entier à son œuvre bienfaisante. La solitude, qui diminue les médiocres, soulève les forts, leur communique une étonnante puissance intérieure.

Le docteur Brunoy, dans *Un Médecin de campagne*, est un de ces héros modestes que l'on peut rencontrer dans la vie sans soupçonner leur valeur. C'est à l'art qu'il appartient de comprendre et d'illuminer les réalités, même les plus humbles, d'en faire jaillir cette poésie qui est comme la poussière du jour sur les sillons encore tout déchirés du soc de la charrue. Brunoy, dans sa montagne, a travaillé à la façon de ce docteur Mesny qui, appelé par le gouvernement chinois à combattre la peste en Mandchourie, n'hésita pas à quitter Tien-Tsin où il laissait deux enfants malades, pour s'en aller à Kharbine où il mourut du fléau.

Mais il évoquera en Savoie une autre mémoire, celle d'un médecin qui y fut vénéré et dont je ne citerai qu'un trait. Il était conseiller municipal d'un petit village où il possédait une maison de campagne et passait ses vacances, de courtes

vacances souvent troublées. Lors de l'épidémie de choléra qui sévit il y a une trentaine d'années, sa commune fut atteinte du mal : aussitôt il abandonna sa clientèle de la ville et passa l'automne à soigner les cholériques. De sa propre maison il fit un hôpital. Peu de temps après, ce furent les élections municipales. Il ne fut pas réélu. On a beau ne pas s'étonner des singularités du vote : c'était un peu trop scandaleux. Les paysans qui, malades, l'imploraient, évitaient maintenant son approche : quand ils l'apercevaient, ils fuyaient, la tête basse. Il finit par en pincer un et l'interrogea avec son bon sourire.

— Eh bien, voilà, monsieur le docteur, lui répondit-on, on a pensé comme ça qu'on n'était pas lié. Mais la prochaine fois, tout le monde sera pour vous. C'est bien le moins.

— Ah ! j'aime mieux ça, dit-il, reconnaissant l'ombrageuse fierté montagnarde qui avait secoué le joug de la reconnaissance, mais qui en avait vergogne.

Ce médecin, dont le souvenir, chez nous, en Savoie, est toujours vivant, était le père de mon collaborateur et ami, Emmanuel Denarié...

Dans un des plus beaux sites du monde, — en Savoie naturellement, — à la Chartreuse-du-Reposoir, on montre une dalle qui avait la propriété de guérir de la fièvre. Elle recouvrait les restes du premier prieur, le bienheureux Jean l'Espagnol. Il suffisait de s'y étendre et l'on retrouvait le calme. Le docteur Brunoy, qui abandonna son enfant mourant pour aller sauver celui d'un autre, s'étendit volontairement sur la croix du sacrifice. Il crut se relever avec le désespoir, mais comme ces malades

de la Chartreuse il avait rencontré, miraculeuse guérison, la paix inattendue que l'acceptation donne...

Ainsi le premier acte d'*Un Médecin de campagne,* c'est l'immolation des plus légitimes sentiments de famille au devoir professionnel, et il est naturel que la femme, qui représente la défense du foyer, ne l'admette pas ; le second, c'est la conquête de la femme au sacrifice, et le poème de l'acceptation.

JUIN 1911

Le Ton de Paris. — Le culte de Corneille.

I. — *Le Ton de Paris.*

C'est le titre d'une comédie en deux actes qui a été lue avec grand succès dans les salons, mais qui n'a pas encore été représentée et dont l'auteur est un homme du monde, un homme du monde très connu. Je vous dirai son nom, tout à l'heure. Il ne protestera pas. Cependant, la publicité lui est assez indifférente.

A vrai dire, il faut une certaine audace pour intituler une pièce de théâtre *le Ton de Paris*. Rien qu'à ce trait, on découvrirait l'amateur. Comme l'a très bien noté M. Robert de Flers dans un délicieux article sur *la Vie parisienne*, « il n'est pas aisé de trop vanter Paris sans avoir tout de suite l'air un peu province ». Il est surtout assez malaisé d'analyser, de définir son esprit et son charme. M. Jules Lemaître, qui, jadis, l'a tenté avec cet art des nuances qui lui permet de cerner la vérité par de savantes manœuvres, terminait son petit essai sur le parisianisme par un demi-aveu découragé : « Ce sont, disait-il, certaines combinaisons de sentiments qui nous sont propres,

une certaine atténuation de l'égoïsme par le désir de plaire, le don de mêler de l'attendrissement ou de l'ironie à ce qui serait ailleurs le libertinage tout cru, l'espèce particulière de bonté qu'engendrent le scepticisme et l'habitude d'amusements où l'ironie tient toujours quelque place ; ce qu'Oswald et Mme Alving, dans *les Revenants*, appellent la joie de vivre ; mais sans emportement ni férocité, avec une arrière-pensée de détachement railleur, un refus d'être tragique soit dans la douleur, soit dans la volupté... Au fond, comme vous voyez, un je ne sais quoi. »

Le Ton de Paris est une peinture de mœurs plutôt qu'une comédie. L'action est lente, mais le dialogue charmant. J'y trouve cette jolie définition de l'emploi du temps de nos mondaines : *être deux heures sans rien faire du tout, et puis vouloir faire dans une demi-heure ce qui demanderait deux heures.*

L'héroïne, Mme de Sénanges, est une femme à la mode, nerveuse et toujours un peu en retard (« une jolie femme pressée est toujours insupportable pour ses gens », se plaint une femme de chambre), libre de son esprit et de son humeur, mais esclave de ses relations et de ses obligations mondaines au point de ne pouvoir aucunement disposer de cette liberté. « A-t-elle un amant ? » s'informe, comme il convient, un nouveau valet de chambre. Et la camérière qui l'initie de lui répondre : « Un amant prend bien du temps et je ne vois pas trop celui qu'elle y pourrait donner... » Ajoutez que cette femme évaporée, toujours en l'air, garde, comme *la Parisienne* de Henry Becque, un grand sens pratique. Elle a sans cesse besoin

d'argent, comme tout le monde aujourd'hui. Pourtant, elle ne se ruine pas en toilettes, car elle sait se servir de l'art de la réclame. Il suffit qu'elle porte une chose pour la mettre à la mode. C'est une force, cela, et très négociable. Aussi quand elle rappelle — mollement — à sa modiste qu'elle lui doit bien de l'argent, n'est-elle guère étonnée de s'entendre répliquer par celle-ci : « Je ne vous en demande pas : portez la première tout ce que je fais, voilà tout ce que j'exige de vous... »

D'où proviennent donc ses dettes? Elle joue. Elle joue aux courses, elle joue aux cartes. Son mari fait pour elle tout ce qu'il peut : il s'en va. C'est un mari pacifique et plein de tact. Elle a été sauvée une première fois de la faillite par M. de Marsal, officier de haute valeur, qui a dû, je pense, être professeur à l'École de guerre. C'est un homme distingué, mais ennuyeux, comme il y en a tant. Dans les grandes occasions, — celle des dettes, par exemple, — il est parfait ; mais dans les quotidiennes on peut trouver mieux. Heureusement, il est parti en expédition, au Maroc probablement. Un de ses camarades, M. de Mirville, qui a moins d'avenir, mais plus de gaieté et de belle humeur, l'a remplacé. Oh ! très peu. Mme de Sénanges, quand il va la voir, reçoit, et toujours trente personnes, et si elle lui donne un rendez-vous, au dernier moment elle le décommande : elle allait oublier des devoirs indispensables, une visite à une exposition, une répétition générale, un dîner en ville. « Avec une maîtresse telle que vous, murmure son amant, on pourrait très bien mourir vierge et martyr. » Aux reproches qu'on lui adresse elle se défend dans un magnifique plaidoyer : « Ma

dissipation, ma porte ouverte toute la journée à tout le monde me mettent à l'abri de l'espionnage, des scènes, et de toutes les misères qui tourmentent une jeune femme soupçonnée. » Évidemment, sa dissipation la protège. Elle protège jusqu'à sa vertu. La chère enfant est la plus désintéressée, la plus sacrifiée des femmes, j'allais dire la plus héroïque. Elle ne pense point à elle, elle ne vit pas pour elle, il n'est personne de plus dépendant. « Le public, dit-elle en toute équité, est le juge le plus bizarre, le plus sévère ; je lui sacrifie sans cesse ce qui me plaît le plus et je ne le crains pas moins. »

Elle formule cette plainte à une amie de province qui, elle, vit retirée et heureuse à la campagne, entre son mari et son amant, qui s'entendent à merveille. Rarement on a souligné avec plus d'esprit cet asservissement à la mode, ni mieux montré quels travaux forcés représente aujourd'hui l'existence quotidienne d'une mondaine : point de liberté, jamais une minute à soi, être sans cesse contrariée dans ses goûts, dans ses plaisirs, ne vivre que par vanité. Oui, mais proposez-lui de changer de vie ? M. de Mirville sait bien comment la reconquérir. Quand ils sont enfin seuls, que croyez-vous qu'il lui raconte ? Des paroles amoureuses ? Non pas, mais des potins.



Comme vous voyez, ce n'est pas très fort, et même cela a traîné un peu partout. Il y a pourtant une observation assez juste de cette vie tré-

pidante, toujours affairée et bousculée, que mène une femme d'aujourd'hui.

Le nom de l'auteur suscitera peut-être plus de curiosité que cette comédie bien écrite, mais un peu banale. Je vous le citerai en grand mystère. C'est le duc de Lauzun.

Car *le Ton de Paris* date de 1787. La société qu'il représente était à la veille de la Révolution. Serait-ce encore une analogie? On connaît le mot de Talleyrand sur *la douceur de vivre* que l'on connut seulement alors. Voilà, fidèlement, en quoi consistait cette inégalable douceur de vivre en société.

La comédie de Lauzun, inconnue même de son biographe, M. Gaston Maugras, vient d'être retrouvée par M. Auguste Rondel, le célèbre collectionneur marseillais, dans les recueils de pièces de théâtre publiés par Le Texier, à Londres, à la fin du dix-huitième siècle. Ni la Bibliothèque nationale, ni le British Museum n'en possèdent d'exemplaire. Ce Le Texier était un type fort curieux. Directeur des fermes à Lyon, il fut dévoyé par l'amour du théâtre. Il se mit à jouer la comédie dans le monde. Il s'y révéla si étonnant que Jean-Jacques Rousseau, de passage, fut ébloui et lui confia son *Pygmalion*. Le destin de Jean-Jacques fut de répandre le désordre partout où il passa. Notre fonctionnaire fut dès lors perdu. Il se mit à apprendre à lire les pièces de théâtre avec une telle perfection que, devançant Fregoli, il pouvait se faire autant de têtes et de voix qu'il y avait de personnages : il allait jusqu'à la douzaine. Puis, il voulut exhiber son talent à Paris. Son succès fut complet. Grimm, Mme du

Deffand, Voltaire même le citent dans leur correspondance avec admiration. Seulement il dut quitter la France parce qu'on avait constaté des irrégularités dans son administration des fermes. Il s'installa à Londres et il y reprit son petit commerce dramatique. A lui seul il donnait des représentations. Là, le duc de Lauzun le vit et lui écrivit *le Ton de Paris.*

Quant au duc de Lauzun, rappellerai-je, après les deux savants et aimables volumes de M. Gaston Maugras, les élégantes aventures de sa vie? On a voulu voir en lui un roué : il fut plutôt spirituel et romanesque ensemble, ce qui s'allie assez rarement. Son début dans la carrière amoureuse est plein de gentillesse. A seize ans, il avait donné rendez-vous à une petite actrice de la Comédie de Versailles : elle était de son âge et, comme lui, manquait d'expérience. Mais, dans la mansarde qu'il avait louée, les deux enfants aperçurent une énorme araignée et leur trouble fut si grand qu'ils lui cédèrent la place.

Plus tard, il joua *la Petite Marquise* de Meilhac et Halévy avec une Anglaise, lady Sarah Bunbury. Ils s'aimaient : alors, elle lui proposa de partir avec elle pour la Jamaïque. Ce n'était pas cela qu'il lui demandait, il refusa, et elle ne voulut plus le revoir ; il fut très malheureux, mais à Paris, ce qui est tout de même préférable. On sait qu'il fit partie de l'expédition d'Amérique. Le cœur chaud et la tête légère, il fut, au moment de la Révolution, de ceux qui s'abusèrent sur la liberté. Il prit un commandement dans l'armée du Nord, puis dans celle du Rhin. On ne tarda pas à lui couper la tête. C'était alors le ton de Paris.

II. — *Le culte de Corneille.*

Une de mes premières impressions de Paris, où je débarquais, pour y suivre les cours de droit, à la fin de l'année 1887, fut le spectacle d'une manifestation devant le Palais-Bourbon. Un étudiant ne doit pas s'enfermer dans une bibliothèque ou une Faculté : il y a toute la vie qui lui offre son enseignement. A la vérité, ma génération d'étudiants n'a pas rencontré souvent de belles occasions de manifester. Elle s'est méfiée, non sans raison, du boulangisme. Le boulangisme fut une protestation, non une affirmation, et la jeunesse veut une foi qu'elle affirme. Elle était alors très désemparée, faute d'une croyance collective. Ses maîtres ne lui faisaient entendre que des paroles légères ou vagues. Elle sentait sa force et en cherchait l'emploi.

Or, le gendre du Président de la République ayant tenu boutique de décorations, on prenait rendez-vous devant la Chambre qui délibérait, pour crier : « *Démission! Démission!* » C'était un cri assez heureux, et qui pouvait s'appliquer à beaucoup de monde. La série des scandales commençait. Un homme était là, appuyé à la grille, très haut de taille, avec une belle figure en coup de vent et une voix violente et claironnante, que ses éclats faussaient par moments. Il haranguait la foule et sa parole était de feu. Elle se précipitait hors des lèvres avec tant de fougue que c'était

à se demander comment les phrases, ainsi bousculées, trouvaient le temps de s'aligner et de garder un sens. C'était un sens de magnifique indignation, de superbe colère, et que l'amour de la patrie colorait.

— Qui est-ce? demandai-je au voisin dont je sentais les coudes dans mes côtes.

— Déroulède, parbleu !

Une charge de gardes républicains à cheval qui déblaya la place me fit perdre la suite du discours. Mais j'emportai un vivant souvenir de ce visage généreux et brave.

Vingt-trois ou vingt-quatre ans ont passé, et je n'avais jamais revu Déroulède. J'ai eu la curiosité d'aller l'entendre, samedi dernier, à la fête donnée par la Ligue des Patriotes en l'honneur de Corneille. L'ardent orateur de la rue s'était mué en conférencier. Assis devant une table, ayant derrière lui, comme fond de décor, le rideau fleuri des *Transatlantiques*, en habit, correct, il lisait. Déroulède assis et lisant, c'était à ne pas le reconnaître, et lui-même s'en excusa le plus gentiment du monde, avec une courtoisie de grand seigneur que le temps contraint à offrir son salon au lieu de son parc. L'âge ne l'a ni courbé, ni blanchi. Il est resté un homme d'action en disponibilité, et l'on est même surpris de cette belle tenue toute militaire, à quoi les années n'ont donné qu'un peu plus de majesté.

Cette fois, Déroulède ne protestait pas, il affirmait. Ce nouveau dessein lui imposait une méthode nouvelle. Il endigua le torrent de sa parole, et, ma foi ! on eût souhaité par moments que les digues fussent emportées. Quand on est sûr d'avoir

raison, pourquoi tant contenir sa nature? Les élans, les enthousiasmes ne sont déclamatoires que s'ils ne sont pas adéquats à leur cause. Sur Corneille, on eût attendu de lui davantage.

Non, certes, que son panégyrique ne fût d'une large érudition, d'une compréhension pénétrante. Et même, comme il dépassa en intelligence ferme et claire les analyses laborieuses, tortueuses, bistournées, tarasbiscotées et tire-bouchonnantes d'un Léon Blum, incapable de saisir dans son ensemble le génie d'un Corneille ou d'un Gœthe et se rattrapant avec agilité aux petits détails qu'il aperçoit ! Celui-là du moins va droit au but et ne perd pas son temps en toutes sortes de cabrioles. Il suivit avec piété la vie et l'œuvre de son héros. Il lui rendit honneur, comme une troupe porte les armes. Ce fut une belle cérémonie, un peu grave, un peu régulière.

Peut-être, abandonnant un plan si juste, aurait-il pu s'en tenir à célébrer les quatre grandes tragédies du vieux maître qui sont comme les quatre piliers de la maison française. Le *Cid*, c'est l'honneur ; *Horace*, c'est la famille, c'est la race ; *Cinna*, c'est l'ordre politique, et *Polyeucte*, la foi. Quelle construction montre plus de solidité? Et s'il faut en rendre hommage à Corneille, Corneille, de son côté, ne doit-il pas quelque gratitude au temps où il vécut et sans lequel il n'eût pas été aussi grand? Il y a, chez Corneille, une difficulté à trouver l'expression juste, à parvenir à la phrase simple, comme à contenir son sujet, que les règles prosodiques et dramatiques l'ont aidé à vaincre. Grâce au vers, il clarifie et renforce sa pensée. Par le vers, il obtient ces raccourcis heureux qui font

d'une idée ou d'une image de durables formules. En prose, il ne sut jamais écrire. Et de même, la tragédie réglementa, et pas toujours ! son goût qui, volontiers, compliquait à l'infini les intrigues, abusait du pittoresque, se laissait prendre aux faux éclats. L'armature de son œuvre, ce qui la soutient, ce qui la portera tant qu'il y aura une littérature française, c'est précisément la France qui le lui donna. Quand il célèbre l'honneur, la race, la foi, il chante sa patrie. Sa vieille maison de Rouen est toute pleine de ces voix-là. Et il peut détester Richelieu : Richelieu lui a fourni la notion de l'ordre politique.

Oui, Corneille fut servi par son époque. Plus tôt ou plus tard, il n'aurait vraisemblablement pas si bien usé de ses dons. M. Déroulède a rapproché de la bataille du *Cid* celle d'*Hernani.* Rapprochement trop flatteur pour Hugo qui, sous prétexte de liberté, gâcha son génie, et surtout au théâtre. On l'a bien constaté à la mortelle reprise du *Roi s'amuse.* Ces puissances émotives qui lui convenaient à merveille, la paternité, la majesté de la vieillesse, l'amour simple et sain (il ne sait pas exprimer l'autre), il les faussa en les mettant au service de situations absurdes ou d'idées subversives. Un artiste ne peut pas, sans nier l'art, être un fauteur de désordre. Pour diriger Hugo, il eût fallu les admirables disciplines du dix-septième siècle.

Ces disciplines, Corneille ne sut pas toujours combien elles lui furent salutaires. Il y eut aussi chez lui quelque chose d'inquiet. Il est de mode, ou plutôt il fut de mode de l'appeler, non sans quelque ironie, « ce bon Corneille », parce qu'il

mena une vie tout unie sur laquelle il ne fit pas de révélations, et que l'on peut imaginer aisément tourmentée par l'orgueil et le désir, calmée par la dignité du caractère, rassérénée par la foi. N'a-t-on pas voulu aussi faire de Racine un tigre? Nous déformons volontiers nos grands hommes, mais successivement. La mode n'en prend qu'un à la fois. Et la mode, depuis longtemps, s'est éloignée de Corneille. La nouvelle génération lui reviendra. Elle trouvera en lui un aliment à son goût d'héroïsme, à sa fièvre de sentir la vie dans ses grands élans courageux. C'est une chance pour un pays de trouver dans quatre tragédies du même auteur un bréviaire de ses sentiments essentiels. Un Anglais qui voyage emporte toujours, dit-on, une petite édition de Shakespeare. Je souhaite au jeune Français qui part pour la vie de ne pas oublier son Corneille.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

1909-1910

NOVEMBRE 1909

DÉCEMBRE 1909

JANVIER 1910

FÉVRIER 1910

MARS 1910

AVRIL 1910

MAI 1910

JUIN 1910

JUILLET 1910

DEUXIÈME PARTIE

1910-1911

OCTOBRE 1910

NOVEMBRE 1910

DÉCEMBRE 1910

JANVIER 1910

FÉVRIER 1911

MARS 1911

AVRIL 1911

MAI 1911

JUIN 1911

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 16087.

